

Der Künstler, die Kritik und die Gesellschaft

•Abd Al- Hadi Al-Gazzar

Eine kunsthistorische Studie

Dissertation
zur Erlangung der Würde des
Doktors der Philosophie

Eingereicht an der Freien Universität Berlin

Name des Autors: Yasser Shehata

Erster Gutachter: Prof. Dr. Claus-Peter Haase

Zweiter Gutachter: Prof. Dr. Gerhard König

Fachbereich: Geschichts- und Kulturwissenschaften der Freien Universität
Berlin.

Datum der Disputation: 31.05.2010

Vorwort

Die Kunstströmung in jedem Land besteht – wie jede andere fachliche Tätigkeit – aus zwei Komponenten. Die eine ist die Praxis, die andere ist die Theorie.

Die Praxis ist das, was die Künstler der Gesellschaft präsentieren, ihr Arbeitsprodukt, das Kunstwerk. Dazu zählen bildende Kunst: Malerei, Bildhauerei, visuelle Kommunikation, Innenarchitektur, Außenarchitektur, und in der darstellenden Kunst musikalische Komposition, Schauspiel, Film und anderes mehr.

Die Theorie ist die Anleitung zum künstlerischen Handeln. Sie ist zugleich der Spiegel, der die Merkmale und Eigenschaften der Kunstwerke reflektiert und der Gesellschaft näher bringt.

In einer Gesellschaft, in der Meinungsfreiheit noch problematisch und mit Tabus belegt ist, ist der Zusammenhang zwischen Theorie und Praxis kompliziert. Sowohl die Kunstkritik als auch analytische Ansätze werden in ihrer Freiheit beschnitten, außergewöhnliche Kunstwerke offen und genau zu beschreiben und zu interpretieren.

Gerade an dieser Stelle wird das Problem der Kritik erkennbar. Gesellschaftliche Fragen werden in das Kunstwerk hinein projiziert. Es spiegelt demnach soziale Zustände wieder. In der Tat werden Kunstwerke in dieser Richtung funktionalisiert. Dadurch verschwinden elementare Eigenschaften und Merkmale von Kunstwerken als Ausdruck von „Kunst“.

Die Kunstkritik kann einen konstruktiven Beitrag leisten, der dem Künstler hilft. Sie kann aber auch dazu führen, dass die Eigenschaften eines Künstlers ins Abseits gedrängt werden.

Der eigenwillige und mutige Maler Al-Gazzār gehörte zu diesen Künstlern, dessen Rezeption durch die in Ägypten problematische Meinungsfreiheit völlig verfälscht ist.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	11
-------------------------	----

1. Kapitel

Theoretische Ansätze der Kunst im modernen Ägypten und ihre Probleme	17
1.1. Geschichte der Kunst in Ägypten und ihre Studium	17
1.2. Kunsttheorien	21
1.2.1. Eigenständigkeit	22
1.2.1.1. Scheich Moḥammad ʿAbdu	22
1.2.1.2. Aḥmed Luṭfī As-Sayyed	23
1.2.1.3. Eigenständigkeit in der Kunst	25
1.2.2. Modernismus	29
1.2.2.1. Farāḥ Anton	29
1.2.2.2. Salāma Mūssa	30
1.2.2.3. Modernismus in der Kunst	31
1.2.3. Fundamentalismus	35
1.3. Hermeneutische Probleme	39
1.4. Beispiele aus dem Konflikt zwischen Innovation, Divergenz und Konvergenz	40
1.4.1. Nagib Maḥfuz	40
1.4.2. Farag Fuda	40
1.4.3. Nasr ḥamed Abu-Zaid	41
1.4.4. ḥaider ḥaider	41
1.5. Eigenständigkeit und Fundamentalismus: Divergenz und Konvergenz	42
1.6. Modellbeispiele für die Reaktion auf die Krise durch Kunstkritiker, Kunsthistoriker und Kunsttheoretiker	43
1.7. Der Einfluss der Politik	45

2. Kapitel

2.1. Eine Rückschau auf kunsthistorischen und gesellschaftlichen Kontext der Schaffenszeit von Al-Gazzār	48
2.2. Gruppe „Al-Fann wal ḥurriyya“ („Kunst und Freiheit“)	48
2.3. Gruppe „Al-Fann Al-mu‘asir“ („zeitgenössische Kunst“)	51
2.4. Der Einfluss von ḥussein Yosef Amin	53

3. Kapitel

Wer ist ‘Abd Al-Hādī Al-Gazzār? Vita und Sozialgeschichte des Künstlers

3.1. Die Sozialisation	55
3.1.1. Umwelt	55
3.1.2. Der Vater	59
3.2. Interviews und Diskussionen mit Personen aus der nächsten Umgebung Al-Gazzār’s	61
3.2.1. mit Prof. Sabrī Mansūr	61
3.2.2. mit Prof. Mustafa ‘Abd Al-Muti	63
3.2.3. mit dem Bruder Al-Gazzār’s	63
3.2.4. mit der Ehefrau Al-Gazzār’s	64
3.3. Wer ist ‘Abd Al-Hādī ‘Al-Gazzār	67

4. Kapitel

Analyse einzelner Werke Al-Gazzār Dechiffrierung und Enträtselung	71
4.1. Die erste Phase (Muscheln- und Frauen-Phase): 1942-1948	74
4.1.1. Die Position der Frau	74
4.1.1.1. In der Gesellschaft	74

4.1.1.2. In der Kunst	76
4.1.1.3. Bild Nr. 1 „Akt“	78
4.1.1.4. Bild Nr.2 „Ohne Titel“	78
4.1.1.5. Bild Nr.3 „Ohne Titel“	79
4.1.1.6. Bild Nr.7 „Ohne Titel“	81
4.1.1.7. Bild Nr. 6 „Ohne Titel“	82
4.1.1.8. Bild Nr. 5„Ohne Titel“	82
4.1.1.9. Bild Nr. 13 „Ohne Titel“	83
4.1.1.10. Bild Nr. 26 „Der Karneval der Liebenden“	83
4.1.1.11. Zur Hermeneutik	84
4.2. Die zweite Phase (Populistische Phase): 1948-1960	86
4.2.1. Bild Nr. 55 „Ein Djin hat sich verliebt“	87
4.2.2. Bild Nr. 43 "Zirkuswagen"	95
4.2.3. Bild Nr. 36 "Angstbetreuer"	96
4.2.4. Bild Nr. 35 „Der Schlangenfresser“	101
4.2.5. Bild Nr. 34 „Die Box des Lebens“	102
4.2.6. Bild Nr. 40 „Meditation“	103
4.2.7. Bild Nr. 38 „Die Familie“	104
4.2.8. Bild Nr. 42 „Der Grüne Verrückter“	105
4.2.9. Bild Nr. 24 „Beschwerung der Geister“	106
4.2.10. Bild Nr. 25 „Die Welt der Geister“	107
4.2.11. Bild Nr. 46 „Die Welt der der Liebe“	109
4.2.12. Bild Nr. 44 „Talisman“	110
4.2.13. Bild Nr. 48 „Der Hellseher“	111
4.2.14. Bild Nr. 56 „Nackt geboren“	114
4.2.15. Bild Nr. 49 "Der Mauled"	116
4.2.16. Vergleich, Bilder Nr. 45 (Zirkuswagen), 40 „Meditation“, 38 „Die Familie“, 36 „Angst Betreuer“, 34 „Die Box des Lebens“	117
4.2.17. Zur Hermeneutik	117
4.3. Die dritte Phase: 1960-1966	118
4.3.1. Politische Gruppe	118
4.3.1.1. Bild Nr. 73 „Frieden“	119
4.3.1.2. Bild Nr. 77 „Der Bau des Assuan-Staudamms“	121
4.3.1.3. Bild Nr. 78 „Der Wiederaufbau von Port-Said“	122
4.3.1.4. Bild Nr. 85 „Al-Misaq“	122
4.3.1.5. Bild Nr. 85 „Die Ausgrabung von Suez Kanal“	123
4.3.2.6. Ergebnis	124
4.3.2. Sphärische Gruppe	126
4.3.2.1. Bild Nr. 79 „Männer und Eisen“	126
4.3.2.2. Bild Nr. 81 „Ein Astronaut“	127
4.3.2.3. Bild Nr. 82 „Ein Körper aus dem Himmel“	127
4.3.2.4. Bild Nr. 84 „Die Zeit“	128

4.3.2.5. Bild Nr. 80 "Mechanische Schicksal“	128
4.3.2.6. Ergebnis	129

5. Kapitel

Kunst- und Formensprache im Werk Al-Gazzārs, Aspekte von Form, Raum, Mensch, Bewegung und Farben

5.1. Bildformen und Bildräume	130
5.2.1. Exkurs zum Thema Menschen und Geschehen	131
5.2.2. Ergebnisse	135
5.3.1. Kontakt und Isolation	135
5.3.2. Ergebnisse	136
5.4.1. Komposition und Perspektive	137
5.4.2. Ergebnisse	138
5.5.1. Kreuzung und Formen	139
5.5.2. Ergebnisse	139
5.6.1. Die Farben	139
5.6.2. Die Bedeutung der Farben	141
5.6.3. Ergebnisse	142

6. Kapitel

Kritische Auseinandersetzung

6.1. Al-Gazzār in der ägyptischen Literatur – Allgemeiner Hintergrund...	143
6.2. Kunsttheoretiker und ihre Auseinandersetzung mit den Arbeiten Al-Gazzārs	146
6.3. Die „Lücke“ in der Analyse des Werkes Al-Gazzārs und ihre Ursachen	150
6.4. Fazit	152

7. Kapitel

Untersuchung der Quellen, die Einfluss auf Al-Gazzār ausübten

7.1. Exogene Einflüsse (europäischer Provenienz)	152
7.1.1. James Ensor	152
7.1.1.1. Indirekte Beziehung	152
7.1.1.1.1. Der Tod	152
7.1.1.1.2. Mutter auf dem Totenbett	153
7.1.1.1.3. Politische Themen	154
7.1.1.2. Direkte Beziehung	154
7.1.1.2.1. Bild Nr. 54 „Ein Liebhaber der Geister“ und Bilder von Ensor	154
7.1.1.3. Formen	155
7.1.1.4. Komposition	155
7.1.1.4.1. Vergl. zwischen Bild und Bild 97 von Ensor	155
7.1.1.4.2. Vergl. zwischen Bild 49 und Bild 96 von Enso	156
7.1.1.4.3. Das Bild Nr. 82 „Ein Körper kommt vom Himmel“	157
7.1.2. Paul Gauguin	158
7.1.3. Al-Gazzār und Delvaux – ein Vergleich	161
7.1.3.1. Komposition	161
7.1.3.2. Symmetrie	161
7.1.3.3. Theaterkomposition	162
7.1.3.4. Isolation	163
7.1.3.5. Der neutrale Blick	163
7.1.3.6. Vergleich	163
7.1.4. Al-Gazzār und Scipione- ein Vergleich	165
7.1.4.1. Themen	167
7.1.4.1.1. Tod und Melodrama	167
7.1.4.1.2. Das Thema Magie	168
7.1.4.2. Komposition	168
7.1.4.3. Farben	168
7.1.4.4. Motive	169
7.1.4.7. Ergebnisse	170
7.2. Ägyptische Einflüsse	171
7.2.1. Pharonischer Einfluss	171
7.2.1.1. In der Komposition	171
7.2.1.2. In der Verwendung der Symbole	172
7.2.1.3. In der Darstellung der Figuren	173
7.2.2. ḥamed Nada	175
7.2.2.1. Vergleiche	175

7.2.2.1.1.	Komposition	175
7.2.2.1.2.	Bewegung	175
7.2.2.1.3.	Raum	176
7.2.2.1.4.	Figuren	176
7.2.2.1.5.	Drama	176
7.2.2.1.5.	Ergebnisse	176

8. Kapitel

āl-Gazzārs Einfluss auf die moderne Kunst in Ägypten	177
8.1. Prof. Sabrī Mansūr	177
8.2. ʿAbd Al-Wahab Morsi	178
8.3. Mustafa Ar-Razzaz	179

9. Kapitel

9.1. Résumé	182
9.1.1. Theoretischer Ansatz	182
9.1.2. Die Forschungslücke	183
9.1.3. Die Formensprache des Künstlers	184
9.1.4. Vergleich mit James Ensor	184
9.1.5. Vergleich mit von Gauguin	185
9.1.6. Vergleich mit Paul Delvaux	185
9.1.7. Vergleich mit Scipione	185
9.1.8. Vergleich mit ḥamed Nada	186
9.1.9. Der ägyptische Einfluss	186
9.2. Ergebnisse	186
9.2.1. Zur Formensprache	187
9.2.2. Zum Einfluss	188
9.2.3. Zur Symbolik	188
9.3. Fazit	190

10. Kapitel

Anhang 1

10.1. : Das Werk „Abd Al-Hādi Al-Gazzār	192
10.1.1. Muschel- und Frauen-Gruppe	192
10.1.1.1. Schwarzweiß	192
10.1.1.2. Farbiges	195
10.1.2. Populistische Gruppe	196
10.1.2.1. Schwarzweiß	197
10.1.2.2. Farbiges	200
10.1.3. Politische Gruppe	209
10.1.4. Sphärische Gruppe	211

Anhang 2

10.2 Bilder von Nada	211
-----------------------------------	-----

Anhang 3

10.3.1. Lebensdaten	216
10.3.2. Ausstellungen zu Lebzeiten	217
10.3.3. Ausstellungen nach seinem Tod	217
10.3.4. Lokale Gruppenausstellungen zu seinen Lebzeiten	218
10.3.5. Internationale Gruppenausstellungen zu seinen Lebzeiten	218
10.3.6. Preisverleihungen in Ägypten	218
10.3.7. Internationale Preisverleihungen	218
10.3.8. Öffentliche Werkankäufe	219

Anhang 4

10.4. Die wichtigen Künstler Ägyptens im 20. und 21. Jahrhundert	220
---	-----

Anhang 5

Literaturhinweise	229
--------------------------------	-----

Bildteil

10.5.1. Kunstwerke von Al-Gazzār	232
10.5.1.1 Bilder	232
10.5.1.2. Abschnitte	312
10.5.1.3. Zeichnungen	326
10.5.1.4. Dokumente	343
10.5.2. Bilder von Nada	353
10.5.3. Bilder von James Ensor	366
10.5.4. Bilder von Delvaux	382
10.5.5. Bilder von Paul Gauguin	390
10.5.9. Bilder von Mahmoud Said	397
10.5.6. Bilder von andern Künstlern	405

Einleitung

Die vorliegende Abhandlung befasst sich mit Kunsttheorien und Kunstkritik sowie künstlerischen Ansätzen im modernen Ägypten. Die Analyse wird konkretisiert anhand eines außergewöhnlichen Malers, der seit seinem ersten öffentlichen Auftritt heftige Diskussionen auslöste.

«**Abd Al-Hādī Al-Gazzār** ist ein moderner ägyptischer Künstler. Er ist sogar einer der wichtigsten modernen Künstler in Ägypten. **Al-Gazzār** wurde im Jahr 1925 in Al-Qabbari in Alexandria geboren, ist aber in Kairo in As-Sayeda Zainab aufgewachsen. Er hatte eine normale Kindheit als Sohn eines Scheichs in einem konservativen Elternhaus der bürgerlichen Mittelklasse. Er war schwer krank (Herzrheumatismus). Seine Krankheit gab ihm die Möglichkeit, frei von dem Druck dieses konservativen Lebens aufzuwachsen und seine Individualität zu entdecken. Er entdeckte sein Talent als Künstler sehr früh und meldete sich in der Kunstschule in Kairo an. Später erwies er sich als einer der wichtigsten und revolutionärsten Künstler Ägyptens, die in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts Aufsehen und Aufregung verursacht haben. Seitdem er bekannt wurde, richten sich immer neue Fragen an seine für viele sicher sehr provozierende Werke. Seine Arbeiten lösten in den vierziger Jahren eine Überraschung aus, die in den Fünfzigern als ein Schock empfunden wurde. Seine Werke waren ungewöhnlich mutig und griffen die Haupttabus der Gesellschaft an.

Al-Gazzār ist der ägyptische Künstler, über den am meisten Literatur veröffentlicht worden ist: mehrere Bücher, Dutzende von Fachzeitschriften, Radio- und Fernsehprogramme. Trotzdem waren all diese Analysen und Kritiken nicht so mutig wie seine Werke. Sie bewegten sich immer in einem konservativen Rahmen, versuchten, ihm seine Schärfe zu nehmen, seine Botschaften zu verstecken (totzuschweigen?) und ihn in als Verteidiger der Überlieferung und des Glaubens in die traditionelle Kunst einzuordnen.

Warum?

In den orientalischen Gesellschaften, darunter auch Ägypten, existieren drei Haupttabus:

Religion, Sexualität und Politik.

Die Haltung zu diesen drei Wesentlichen stellen die eigentliche Herausforderung für Entwicklung und Fortschritt der Gesellschaft dar. Sie bestehen als unsichtbare Grenzen, an denen jede Kritik und jeder Reformversuch scheitern. Dieser Zustand führte zu einer Kultur des Schweigens über bestimmte Grundeinstellungen. Theoretiker und Kritiker vermeiden bestimmte Themen, um die Kommunikation mit der Öffentlichkeit nicht zu verunmöglichen. Es scheint, als wäre es Konsens, die inakzeptablen Zustände zu dulden. Wer die roten Linien der repressiven Toleranz überschreitet, wird mit Sanktionen und Gegenschlägen bestraft. Diese werden als Verirrungen stigmatisiert.

Der Einfluss auf Theoriebildung und Kritiker, aber auch auf die Kunst, bleibt nicht aus. Künstler, die öffentliche Anerkennung suchen, müssen sich als Verfechter der Religion und Bewahrer von Volkstraditionen präsentieren. Kritiker und Künstler lassen sich auf diese Tarnpolitik ein. Sie wählen freiwillig oder unter Zwang Formen der Kryptographien und einer mehrschichtigen Kunst, die eine äußere Scheinbotschaft auf einer Ebene und eine geheime Botschaft auf einer anderen, verborgenen Ebene vermitteln.

Vor diesem Hintergrund sind Missinterpretationen von Seiten der Kommentatoren und Analytiker zu verstehen. Sie sehen die äußere Ebene und reduzieren die Intention des Künstlers darauf. Sie übersehen, dass er die Scheinebene nur als Mittel der Ablenkung benutzte.

Opfer einer solchen Reduktion und Missinterpretation sind gerade emanzipatorische und radikal innovative Künstler.

Sabrī Mansūr, der Präsident der Malereiabteilung der Kunstfakultät in Kairo und ein Student von **Al-Gazzār**, schrieb in der Zeitschrift „Studium für bildende Kunst“ Al-haiaa Al-amma Likusur As-sikafa, in der ersten Ausgabe vom April 2000:

„Al-Gazzār hat verstanden, dass er in einem bestimmten Kulturmilieu lebt, das unfähig ist, die eigene Sichtweise des Künstlers zu akzeptieren, unabhängig davon wie fremd und ungewöhnlich sie ist, und deswegen hat er seine Arbeiten mit dem Anschein von Gesellschaftskritik versehen, hinter dem sich seine tatsächliche Intention verbirgt“¹.

Über die wahre Botschaft von **Al-Gazzār** hat Prof. **Sabrī Mansūr**, wie alle anderen Kunsthistoriker und Kunstkritiker in Ägypten, leider nichts Genaueres berichtet. Seine Aussage bleibt der einzige Hinweis, der uns die Wahrheit des Künstlers **Al-Gazzār** und seiner Werke näher bringt.

Die meisten Kunsthistoriker und Kritiker haben diese provozierende, aggressive Tendenz in den Bildern von **Al-Gazzār** bemerkt und sie als Kritik an den Armen und sozial Schwachen und ihrer falschen religiösen Praxis und an ihrem primitiven Glauben und Leben gedeutet.

Das war ihre einzige Erklärung. Vielleicht wollten sie auch die anderen Seiten verdecken und die großen Rätsel, die durch diese Erklärung nicht gelöst sind, versteckt halten.

Ein anderes Element spielte eine Rolle bei der nicht Wahrnehmung der Merkmale und Individualität des Künstlers: die engagierte soziale Orientierung der Gesellschaft der fünfziger und sechziger Jahre, welche die Präsenz der Armen und sozial Schwachen in

¹ Bildendes Studium, Al-haiaa Al-Amma Likusur As-Sikafa, erste Ausgabe, April 2000, S.131.

den Bildern von **Al-Gazzār** sehr betonten, als wäre es das Hauptziel des Künstlers. Diese Interpretation verdeckte die Persönlichkeit und die Eigenschaften **Al-Gazzār**s.

Ich bin auf **Al-Gazzār** erst in den siebziger Jahren durch seine Bilder in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften gestoßen. Seitdem hatte ich immer das Gefühl, dass diese Bilder Geheimnisse enthalten, die noch nicht aufgedeckt sind.

Der schüchterne zurückhaltende und religiöse Charakter von **Al-Gazzār** enthält noch eine weitere, unbekannte Seite. Sie offenbart vielleicht unerwartete Ideen oder verbotene Gefühle, die man in seinen Werken verfolgen und auflösen kann. Gefühle, die im Widerspruch zu den mächtigsten heiligsten Dingen in Ägypten und im Orient und seiner Religion stehen, die mit Heidentum oder gern satanischem Glauben zu tun haben könnten, die eine Auflösung und tabufreie Sexualität fordern, welche der Künstler nicht kritisiert, sondern eher moralisiert. Seine Werke erscheinen als eine Herausforderung für Religion und Tradition. Schamlosigkeit und tabufreie Sexualität sind nicht als Kritik zu verstehen, sondern sie scheinen für eine neue, heilige, tabufreie Religion zu stehen, die ihre eigenen Priester und Zeremonien hat.

Al-Gazzār hat die niedrigen sozialen Klassen nicht ihrer Realität entsprechend abgebildet, sondern sie eher als Schauspieler benutzt, die Rollen in seinem Stück in seinem eigenen Theater spielen, Rollen, die diese Schauspieler nicht kennen, nicht geschrieben haben, aber spielen. Das, was **Al-Gazzār** malte, war seine eigene Welt, und er hat sie anderen als Rollen zugeschrieben.

Darüber hinaus gibt es eine historische pharaonische Dimension, die von den modernen ägyptischen Kunstkritikern bisher nicht analysiert wurde. Sie ist nach meinem Verständnis eins von mehreren Mitteln, um die Zwänge der aktuellen Prinzipien zu brechen und der Phantasie absolute Freiheit zu geben. Das hilft dem Künstler, sich von heutigen Verboten zu befreien und plötzlich alles möglich zu machen, um die Chance zu haben, das Rätsel des Lebens in einer neuen Art darzustellen und seine eigenen Wünsche zu befreien.

Vielleicht ist das Thema des Pharaonentums für die ägyptische Gesellschaft immer noch so virulent, dass der Ruf von **Al-Gazzār** als Mensch, als wichtiger Künstler und schließlich auch, was in Ägypten noch immer sehr wichtig ist, als Familienvater dadurch stark bedroht ist.

Zu Aufbau und Struktur der Abhandlung der vorliegenden Arbeit

Um die aufgeworfenen Fragen und Problemlagen, die sich der modernen Kunst in Ägypten stellen, systematisch zu lösen, stelle ich diese Arbeit auf eine theoretische Grundlage. Ich beginne mit einem Überblick über das Studium der Kunstgeschichte in Ägypten. Es folgt eine Studie über den Stand der kunstbezogenen Theoriebildung, Entwicklung und Charakteristika der drei Hauptströmungen der Kunst hergeleitet. Zunächst sind es: **Modernismus (Mo·āsra)** auf der einen Seite und **Originalität („Eigenständigkeit“ Aṣḥla)** auf der anderen Seite. Gefragt wird, was diese beiden Richtungen bedeuten und was ihre jeweiligen Ziele sind.

Eine weitere, die dritte Strömung kam in den letzten Jahrzehnten hinzu und hat sich der Kunst regelrecht aufgedrängt. Die „Bewegung religiöser Wiederbelebung“ oder „Wiedererweckung“ gilt als ein neuer Faktor in der Gesellschaft, der starke Spuren und Einflüsse hinterlässt. Diese Bewegung hat auch auf die Kunstwelt eingewirkt.

Im historischen Teil, **dem zweiten Kapitel**, soll die geschichtliche Entwicklung unter kunsttheoretischen Gesichtspunkten analysiert werden. Ihre Auswirkungen auf Kultur und Kunst sollen herausgearbeitet werden. Die abstrakt theoretische Darstellung wird durch Fallstudien von Künstlern und Kunstwerken einer jeder Richtungen konkretisiert.

Der vorausgegangene theoretische Ansatz soll uns ermöglichen, **Al-Gazzār** in den kunsthistorischen Kontext einzuordnen. Die Darstellung der verschiedenen Kunstströmungen erlaubt uns, den Standort **Al-Gazzār** innerhalb der Kunstschulen zu bestimmen und seine Position im Vergleich und Kontrastierung zu anderen zu analysieren.

Zur kunsthistorischen und fachkritischen Revision und Korrektur der Interpretationen **Al-Gazzār**s müssen wir die Hintergründe seines Lebens und Werkes beleuchten und von dort aus dessen Besonderheit neu aufarbeiten.

Tatsächlich erscheinen uns Leben und Werk dieses Künstlers deckungsgleich. Die Stationen seiner konservativen Sozialisation und seiner künstlerischen Entwicklung kommen in Phasen seines Werkes einher. Es ist notwendig, sämtliche Stationen seines Lebens von der Geburt bis zu seinem Tode nachzuzeichnen. Sehr aufschlussreich sind Details über die Spezifika eines jeden Ortes und die Eckpunkte, Feste, religiösen Anlässe, welche der Künstler liebte, pflegte und gern besuchte.

Die Arbeit befasst sich auch mit dem Heranwachsen des Künstlers in seinem Elternhaus, seiner Erziehung, der Rolle seiner Krankheiten, insbesondere des Herzrheumas, seinem Rückzug in ein privates Einzelzimmer, in die selbstgewählte Isolation. Diese Sozialisation hat Spuren im Werk des Künstlers hinterlassen.

Lange Interviews mit den dem Künstler nahe stehenden Familienangehörigen – Bruder und Witwe des ʿAbd Al-Hādī - sowie Berichte und Diskussionen mit Personen aus der nächsten Umgebung des Künstlers, seinem vertrauten Schüler sowie dem Freund **Al-**

Gazzārs, beleuchten die unbekanntenen Seiten seiner Persönlichkeit. Darin scheinen Aspekte auf, die für das Verstehen des Werkes signifikant und unentbehrlich sind.

Meine Recherchen im Nachlass **Al-Gazzār**s, in seinen bis dahin ungesichteten Papieren, sowie seine Eintragungen in Büchern haben mir Hintergründe von bisher unbekanntenen Seiten des Künstlers erschlossen. Ich durfte Einsicht in all seine Tagebücher, Dokumente, private Notizen und Skizzen nehmen. Dabei konnten bisher unbekanntene Seiten des Lebens **Al-Gazzārs** zum ersten Mal behandelt werden. Außerdem hat sich herausgestellt, dass der Künstler eine Reihe von fertig gestellten Werken, aber auch unvollendete Skizzen, der Öffentlichkeit vorenthalten hat.

Mit diesem ausführlichen **dritten Kapitel** sind die Grundlagen der nachstehenden Analysen des Werkes **Al-Gazzārs** geschaffen.

Ein besonderer Abschnitt, das **vierte Kapitel**, befasst sich mit der Analyse der Symbole, den Versuch ihrer Dechiffrierung und der Enträtselung der Bilder. In diesem Teil ist meine Arbeit bestrebt, die verborgene Dimension im Werk **Al-Gazzārs**, die bisher unzugänglich war, zu dekurieren.

Im **fünften Kapitel** verfolgen Einzelanalysen von Kunstwerken das Ziel, eine radikale Hermeneutik und eine neue Auseinandersetzung mit dem Werk **Al-Gazzārs** zu leisten. Sie lassen sich in verschiedene Bereiche einteilen: Bildformen und Bildräume, Form, Raum, Mensch, Bewegung und Farben. Angeschlossen wird ein Exkurs zum Thema „Mensch und Gesellschaft“, „Kontakt und Isolation“, „Farbe und Bedeutung der Farbe“, „Aufkreuzen und Interferenz von Zeichen und Formen“.

Das **sechste Kapitel** behandelt Al-Gazzār s Rezeption in der Fachliteratur und Kunstkritik. In diesem Teil der Arbeit werden die verschiedenen Ansätze der Kritik am Werk Al-Gazzārs aufgegriffen, diskutiert und analysiert. Diese Auseinandersetzung weist nach, wie Al-Γαζζ1ρ bis heute in der Fachliteratur und Kunstkritik dargestellt, missverstanden und fehlinterpretiert wurde.

Im **siebten Kapitel** werden die kunsthistorischen Einflüsse und Quellen des Werkes Al-Gazzārs ermittelt:

- a) exogene Einflüsse aus Europa, namentlich: James Ensor, Paul Gauguin, Paul Delvaux und Scipione
- b) ägyptische Quellen: ḥamed Nada sowie die altägyptische Kunst.

Für den Autor bietet die vorliegende Arbeit auch eine Gelegenheit, sich am Beispiel Al-Gazzārs grundsätzlich mit Kunsttheorien, Kunstkritik und -ausbildung in Ägypten auseinander zu setzen.

Gegen Schluss des systematischen Teils diskutiert und analysiert **das achte Kapitel** der Arbeit den großen Einfluss Al-Gazzārs auf ägyptische Künstler: auf Prof. **Sabrī Mansūr**, **Abd Al-Wahab Morsi und Mustafa Ar-Razzaz**.

1. Kapitel

Studie zum Selbstverständnis der neuzeitlichen Kunstgeschichte als Wissenschaft in Ägypten sowie zu einigen Problemen im Umgang mit Fragen ihres Materials und ihrer Methoden

1.1. Geschichte der Kunst in Ägypten und ihr Studium

Die meisten Kunsthistoriker in Ägypten ebenso wie außerhalb Ägyptens haben sich darauf geeinigt, dass die Geschichte der modernen ägyptischen Kunst erst am Anfang des 20. Jahrhunderts beginnt, und zwar mit der Gründung der Hochschule der Kunst in Kairo². Die Zeit davor wird als die „schwarze Zeit“ der ägyptischen Kunst bezeichnet³ und ihr Ende mit dem Ende der osmanischen Oberherrschaft über Ägypten gleich gesetzt⁴. In der „schwarzen Zeit“ war Kunst (Malerei und Bildhauerei) durch zeitgebundene „Fatwas“⁵ und fanatische Erklärungen seitens der Muslime verboten. Viele künstlerische und kunsthandwerkliche Berufe starben aus⁶, wie z. B. die Wandmalerei, die während der Zeit der Mamelucken in den Schlössern Kairo und an anderen Orten floriert hatten⁷. Die Zeit, in der ein Künstler mit seinem Kunstwerk, begleitet von Musik durch ganz Kairo ging und ihm jeder Geld als Belohnung für seine Werke zusteckte, war lange vorbei⁸. Beispiele für die Buchmalerei aus dieser Zeit sehen wir in manchen Büchern, z. B. „Kanon Ad-dunia wa Agaebha“ für Scheich **ġħmad ġħmaşri** (1563) und **Al-0aqa·iq wa Idah ġġ-ġara·ik** (1672). Diese Zeichnungen haben einen starken folkloristischen Stil⁹. In manchen Amuletten und alten Teppichen, die in Al-Fuṣṭaṭ (dem alten Kairo) gefunden wurden, haben folkloristisch ausgerichtete Künstler viele alte Motive verarbeitet¹⁰.

² "Sevein Engelstadt, 'Tendenser i Moderne Egyptisk Maleri, Universität Bergen, Norwegen, "<http://folk.uio.no/sveinen/egypt1.html#N72>, 3.1.1. The 'modern' Egypt".

³ Moħamed ġbn fās, *badāiġ ġs-sohūr ġi ġakāiġ ġd-Duhūr*, 1960, S. 92 (Mittelalterische Literatur)

⁴ Ägypten ist im Jahr 1517-1805 unter Osmanische Herrschaft gefallen.

⁵ Rechtsgutachten. Ein Fatua wird immer von einem bekannten Scheich herausgegeben. In jedem islamischen Land gibt es einen Mufti, der für Fatuas zuständig ist. Er ist nicht der einzige, der Fatuas geben kann, aber der wichtigste. Ein Fatua ist kein Befehl, sondern eher ein Rat, obwohl die meisten den Fatua als Befehl verstehen.

⁶ Moħamed ġbn fās, *badāiġ ġs-sohūr ġi ġakāiġ ġd-Duhūr*, 1960, S. 111

⁷ Badr Eddin Abu 9azi, *Gil Ar-rewad*, „Die Führende Generation“, ?, S. 11

⁸ Gaston Fayet, *Kairo, die Stadt der Kunst und Handel*, übers. Von Mostafa Al-ġAbbadi, ?, S.168

⁹ ġassan Al-Bascha, *At-Taswir Al-Masri fi Misr Al-Islamia*, „ägyptische Malerei in Islamischen Ägypten“, ?, S. 126

¹⁰ Saad Al-Khadem, *Unsere Folkloristische Malerei durch die Zeit*. ?, S. 83

Trotz des langen Krieges, den Napoleon gegen Ägypten führte (1798-1801), waren die Ägypter von den französischen Künstlern und ihre Malerei begeistert. Viele besuchten die französischen Militärlager und ihre Werkstätten, um die dokumentarischen Bilder von Kairo und Istanbul zu sehen¹¹.

Nach der Revolution von **Ahmed ʿUrabi**¹² entwickelte sich in Ägypten eine Generation von aufgeklärten Scheichs und Intellektuellen, wie Scheich **Rifaa Rafia At-Tahtawi**¹³,

¹¹ Abd Ar-Rahman Al-Gabarti, Agaib Al-Asar fi At-Taragem wa Al-Akhbar, ?, S. 284. (19. Jahrhundert Literatur)

¹² **Die Revolution von ʿUrabi und parlamentarische Bestrebungen**

Nach dem Rückzug der französischen Truppen im Jahr 1801 übernahm die Macht in Ägypten im Jahr 1805 Mohamed ʿAli Pascha. Ägypten führte mehrere erfolgreiche Kriege. Zunächst kämpfte es 1807 gegen Großbritannien 1807, da die Engländer versuchten Ägypten zu erobern; dann führte Ägypten mehrere Kriege gegen das Osmanische Reich, um Syrien zu befreien. Obwohl die ägyptische Armee militärisch von Russland, Österreich und Großbritannien unterstützt wurde, besetzte sie Istanbul, um zu erreichen, dass der Sultan das arabische Reich (Ägypten und Groß-Syrien) anerkennen würde. 1841 siegten die europäischen Armeen mit Briten, Franzosen und Türken in Beirut über Ägypten und wollten Ägypten zum Abzug aus Syrien. Ägypten durfte Teile von Griechenland und dem Sudan behalten, musste aber seine Armee stark verkleinern. Trotzdem erstarkte das Nationalbewusstsein in Ägypten.

Das erste Parlament in Ägypten wurde im Jahr 1824 begründet, jedoch bereits nach wenigen Jahren wieder abgeschafft. Ein zweites Mal bestand ein Parlament vom 22. November 1866 bis zum Jahr 1879.

(Abd Al-Rahman Al-Rafi, Die Zeit von Ismail, Kairo, 1982)

Im Summer des Jahres 1881 marschierte ein Offizier namens Ahmad ʿUrabi mit Bauern und Soldaten zum Schloss von dem Khedive in „Abdin“ in Kairo. Vor dem Schloss traf er mit dem Khedive, der den britischen Konsul zu Besuch hatte. ʿUrabi verlas, was er „die Forderungen des Volkes“ nannte: die Abschaffung des Ministeriums von Riad Pasha, den Einsatz eines neuen nationalen Ministeriums unter der Leitung von Mahmoud Sami Al-Baroudi, die Wiedereinrichtung eines Parlaments, die Schaffung einer Verfassung für das Land und die Vergrößerung der Armee. Der gänzlich unvorbereitete Khedive antwortete überheblich: „Sie haben kein Recht, so etwas zu fordern. Ich habe das Land, wie es ist, von meinen Großeltern geerbt.“ ʿUrabi richtete das Schwert auf das Gesicht des Khedives und schrie: „Wir sind als freie Menschen geboren und nicht als Erbe. Ich schwöre bei unserem einzigen Gott, dass wir ab heute nie wieder versklavt werden.“ Der britische Konsul riet dem Khedive, die Forderungen zu akzeptieren, um Großbritannien die Zeit zu einer Reaktion zu verschaffen. ʿUrabi konnte sich durchsetzen. Mahmoud Sami Al-Baroudi bildete ein neues Ministerium, ʿUrabi selbst wurde Kriegsminister. Das Parlament wurde wieder einberufen und verkündete am 7. Februar 1882 die erste Verfassung Ägyptens. Am 10. Juli trafen die britische und französische Marine in Alexandria ein und behauptete, ʿUrabi sei ein Diktator und bringe das Land in Gefahr. Sie forderte, ʿUrabi zu entmachten. Der Khedive verkündete die Absetzung von ʿUrabi. Am 22. Juli 1882 versammelten sich 500 Parlamentsmitglieder und andere wichtige Personen unter dem Scheich von Al-Azhar, dem Papst der Kopten und dem Haupt-Rabbi der Juden in Ägypten. Sie riefen ʿUrabi zum Führer des Landes aus und nannten den Khedive einen Verräter. Alexandria wurde von den Briten und Franzosen bombardiert. Am 12. September marschierten sie nach Kairo. Die Briten hoben die Verfassung auf, schlossen das Parlament und schickten ʿUrabi ins Exil auf die Insel Sirandib, „heute Srilanka“. So endete die Revolution von ʿUrabi.

(Samir Moḥammad ṭaha, Ahmad ʿUrabi und seine Rolle in der ägyptischen politischen Leben, general egyptian book organization, Kairo, 1986.)

Die Revolution war gescheitert, die Aufklärungsbestrebungen jedoch setzten sich fort.

Scheich **Moḥammad ʿAbdu**¹⁴, Scheich **Gamal Ad-Din Al-Afġanū**¹⁵, Scheich **ʿAbdullah Annadim**¹⁶, der Schriftsteller **Qasem Amin**¹⁷ und der Theoretiker **Lutfi Essayed**¹⁸, **Farah Anton**¹⁹ **Salāma Mūssa**²⁰. Sie riefen zur Aufklärung auf und traten für die Legalisierung der Kunst und ihre Befreiung von Ignoranz und Fanatismus ein²¹.

Im 19. Jahrhundert wurden bereits - meist von italienischen Künstlern - Ateliers für Schüler eröffnet, besonders in Alexandria. Zunächst beeinflusste die europäische Kunst die ägyptischen Künstler sehr stark, bis sich eine ägyptische Kunst begann zu entwickeln, die ihre eigenen Merkmale ausbildete²². In diesen Ateliers wurden die ersten ägyptischen Künstler ausgebildet²³, bis im Jahr 1908 von dem Prinzen **Yousuf Kamal** die Hochschule der Kunst gegründet wurde und die führende Generation von **Mahmūd Moḥtār**²⁴, **Moḥammad Nagi**²⁵, **Mahmūd Saʿid**²⁶, **Raġeb ʿAyyad**²⁷ heranzog²⁸.

¹³ Nach seiner Paris-Reise verfasste At-Tahtawi ein wichtiges Buch über Frankreich, „Takhlis Alebriz fi talkhis Paris“, worin er auch die Kunstakademie in Paris detailliert beschrieb.

¹⁴ Scheich Moḥammad ʿAbdu wurde am 3. Juni 1899 von dem Khediwi Abbas Helmi, König von Ägypten, als erster Mufti eingesetzt. Er war als liberaler und aufgeklärter Scheich bekannt. Er war der Urvater der Aufklärung in Ägypten und der Lehrer von Saad Zaghlul, dem Führer der Revolution von 1919. Siehe 1.2.1.1.

¹⁵ Gamal Ad-Din Al-Afġanī war ein afghanischer Schüler von Scheich Moḥamed ʿAbdu. Er blieb in Ägypten und betonte die säkularisierte Seite des Islams.

¹⁶ Abd Allah An-Nadim war der Lehrer der Revolution von 1882, seine Ideen vom liberalen Leben von Parteien, Parlament und der Regierung des Khidewi (König) waren sehr verbreitet.

¹⁷ Qasem Amin war ein Polizeibeamter. Er spielte bei der Flucht des Scheichs Abd Allah An-Nadim (der Führer der Revolution von 1882) eine Rolle. Er schrieb das bekannte Buch „Emanzipierung der Frau“. Dieses Buch spielte eine große Rolle in der Frauen-Emanzipationsbewegung. Über die Kunst schrieb er: „Bildende und darstellende Kunst führen die Seele zu Schönheit, Perfektion und Moral. Wenn man Kunst ignoriert, bleiben die Gefühle unentwickelt.“ Luis Awad, Geschichte des modernen ägyptischen Denken, 1969, S. 331

¹⁸ Lutfi As-Sayed. Siehe 1.2.1.2.

¹⁹ Ein Libanese, der nach Ägypten emigriert war. Er arbeitete als Journalist und Schriftsteller und war stark durch Europa beeinflusst. Siehe Kap. 1.2.2.1.

²⁰ Salāma Mūssa (1887-1958) war Journalist und Schriftsteller. Er lehnte die Kultur des Orients völlig ab und glaubte ausschließlich an Europa. Siehe Kap. 1.2.2.2.

²¹ ʿIzz Eddin Nagib, Die soziale Orientierung des ägyptischen Künstlers, Hochorganisation der Kultur, Kairo 1997, S. 5.

²² Moḥamad ʿIzzat Mostafa, Die Revolution der Bildenden Kunst, ?, S. 20

²³ Mehr über diese Künstlergeneration findet man bei Mahmoud Fahmi Higazi, Der Ursprung des arabischen Denkens, 1974

²⁴ Mahmūd Moḥtār (1891-1934) war Bildhauer und gehörte zu der führenden ersten Generation, die ihre Ausbildung an der Kairoer Kunstschule gemacht hat.
Badr Eddin Abu ġazi, Moḥtar, ?.

Heute gibt es in Ägypten zahlreiche Kunstinstitute: vier Kunstfakultäten in Kairo, Alexandria, Minia und Asuit. Außerdem gibt es sechs Fakultäten für Kunst und Gewerbe sowie neun Fakultäten für Kunstpädagogik.

In diesen Kunstinstitutionen wie in den Kulturkunde-Fakultäten wird Kunstgeschichte anders als in Europa üblich unterrichtet. Sie beginnt mit der pharaonischen Kunst, behandelt die koptische und islamische Kunst, dann die europäische Kunst, und zwar von der griechischen über die römische bis zur byzantinischen, von der frühchristlichen Kunst bis zur modernen Kunst in Europa und Ägypten.

Dies ist eine sehr lange und wechselvolle Zeitspanne und zudem eine Mischung von Archäologie und Kunstgeschichte. Dies kann folgende Gründe haben:

Die Phase von 1908 (Gründung der Hochschule der Kunst) bis heute ist nicht lang und differenziert genug, um daraus eine Kunstgeschichte als ein sich kontinuierlich aufbauendes Materialfach zu machen. Daher kann diese Art der Kunstgeschichte den Lernenden zwar viele Informationen bieten, aber keine Entwicklungslinie aufzeigen, die eine klare Fachtheorie hervorzubringen vermag.

Durch diese Art der kunstgeschichtlicher Betrachtungsweise bleibt die alte Kunst in Ägypten neben der europäischen Kunst einen starken Einfluss aus, wohingegen die Phase von 1908 bis heute mit ihren modernen Ideen kaum Beachtung findet.

²⁵ Moḥammad Nagi (1888-1956) war Maler, geboren in Alexandria. Er war Diplomat, dann Direktor des modernen ägyptischen Museums, schließlich Rektor der Hochschule der Kunst in Kairo.

²⁶ Maḥmoud Sa'id (1897-1964) war Maler. Er arbeitete als Richter bis 1947, dann als Direktor der Hochorganisation der Kunst und Literatur.

²⁷ Raḡeb ʿAyyad (1892-1983) war Maler. Er arbeitete lange als Direktor des modernen ägyptischen Museums.

²⁸ ʿIzz Eddin Nagib, Die soziale Orientierung des ägyptischen Künstlers, Hochorganisation der Kultur, Kairo 1997, S. 11

1.2. Kunsttheorien

Vorab sei darauf hingewiesen, dass Begriffe wie „Eigenständigkeit“, „الأصالة“, „Modernismus“, „المعاصرة“, „Fundamentalismus“, „الاصولية“.²⁹

Die Kunsttheorien in Ägypten sind ein logisches Ergebnis der oben erwähnten Kunstgeschichte. Sie sind, mit anderen Worten, der Versuch, eine Kunstgeschichte zu erschaffen und zugleich die allgemeine sozio-politische Orientierung der Gesellschaft abzubilden. Die beiden Faktoren **Eigenständigkeit** und **Modernismus**, die als direktes Resultat des starken Präsenz von europäischer und traditioneller Kunst in der Kunstgeschichte zu verstehen sind, waren zunächst die beiden Pole der Kunsttheorie in Ägypten.

Seit den siebziger Jahren taucht daneben noch ein weiterer Faktor auf, der seitdem große Bedeutung erlangt hat. Es handelt sich um die **Fundamentalisten**.

1.2.1. Eigenständigkeit (الأصالة)

1.2.1.1. Scheich Mohammad ʿAbdu

Moḥammad ʿAbdu ḥassan Ibn ḥassan ḥair-Allah wurde im Jahr 1849 in dem Dorf Shobrakhit geboren. Sein Studium schloss er 1877 in Al-Azhar ab. Er arbeitete als Theologe und unterrichtete als Lehrer Geschichte und Philosophie. 1882 nahm er an der Revolution von Ahmad Urabi teil. Nach der Niederschlagung der Revolution durch die Engländer³⁰ wurde er zur Strafe für drei Jahre ins Exil nach Paris geschickt. Dort begegnete er **Gamal Eddin Al-Afḡanī**. In Paris veröffentlichte er zusammen mit **Al-Afḡanī** die Zeitschrift „Al-ʿurwa Al-wotka“, „العروة الوثقى“, in der sie die neuen Ideen in der ganzen islamischen Welt verbreiteten. Jedoch verboten die Franzosen diese Zeitschrift. ʿAbdu reiste nach Libanon und unterrichtete dort in der Schule des Sultans. Nach sechs Jahren verzieh ihm der Khedive und ließ ihn unter der Bedingung nach

²⁹ Im kunsthistorischen Diskurs Ägyptens sind diese Begriffe hingegen semantisch anders besetzt. Es sind keine Ausdrücke lateinischer Herkunft, sondern arabische Fachbegriffe. Ich habe sie ins Deutsche unter Verwendung hier üblicher Termini übersetzt, ohne jedoch die Vorgeprägtheit im Deutschen zu übernehmen. An den entsprechenden Stellen habe ich den jeweiligen Begriff erläutert und umdefiniert, so dass die Vermittlung der Inhalte im Sinne dieser Arbeit erfolgen kann. Bei einer transkulturellen Abhandlung ist dieser Vermittlungsvorgang unvermeidlich. An vielen Stellen habe ich die Originalausdrücke hinzugefügt.

³⁰ Siehe 1.1.

Ägypten zurückkehren, dass er politisch nicht mehr aktiv sein dürfe³¹. Nach dem Tod des Khedive Tawfik wurde er von dem Khedive ʿAbbas, der schlecht mit den Briten stand, als Mufti eingesetzt (1889-1905).

Er war Chefredaktor der offiziellen Zeitung „Al-Waqai“ „الوقائع“. Sie war ein Organ der Aufklärung. ʿAbdu legalisierte Kunst und widersetzte sich damit osmanischen Fatwas, die Kunst verboten hatten. Scheich Moḥammad ʿAbdu schrieb:

„Malen ist eine Art Dichtung, die man sieht und nicht hört. Dichtung ist eine Art Malen, die man hört und nicht sieht. Die Bilder und Statuen haben die Geschichte erhalten.“³²

Er erklärte zum ersten und bis heute letzten Mal, dass der Islam die Heirat mit mehreren Frauen nicht gestatte³³. Er sprach sich für Demokratie und die Emanzipierung der Frauen aus.

„Er (Scheich Moḥammad ʿAbdu) forderte die Reform und Modernisierung des Rechtssystems und des Bildungssystems in Ägypten. ʿAbdu versuchte, einen Mittelweg zwischen den Konservativen in Al-Azhar und der europäischen säkularen Bewegung zu finden. Zudem wollte er die Shariʿa³⁴ mithilfe von Ijtihad³⁵ modernisieren“³⁶

Moḥammad ʿAbdu rief zur Erneuerung und Renaissance des arabisch-islamischen Erbes auf. Er versuchte zu beweisen, dass der Islam der modernen Kultur nicht widerspricht. Trotzdem aber realisierte er, dass es nicht möglich ist, die westliche Kultur nach Arabien zu transportieren, weil sie von einer theoretischen Maxime und einem Sozialsystem bestimmt ist, die sich mit dem Islam nicht vereinen lassen.

„Der Islam sollte die moderne Kultur mit Hilfe seiner Moral, die gegen alle Arten von Rassismus, Apartheid und Diskriminierung ist, verbessern und reinigen“³⁷.

1.2.1.2. Ahmed Lutfi As-Sayyed

Aḥmad Luṭfī As-Sayyed sagt:

„Wir sind keine Osmanen. Wir sind keine Briten. Wir sind Ägypter“³⁸. Luṭfī As-Sayyed stellte die ägyptische Identität gegen die osmanische, die für die Vergangenheit stehe,

³¹ ḥussain Fawzi Al-Naggar, Aḥmad Lufi Al-Sayyed der Lehrer der Generation, Kairo, S. 37

³² ʿIzz Eddin Nagib, Die Dämmerung der moderne ägyptische Malerei in Ägypten, S. 22

³³ Khaled Moḥamed Khaled, Demokratie nie, S. 164, 165

³⁴ Das Recht die islamischen Regeln neu zu interpretieren.

³⁵ Ijtihad bedeutet neue Gesetze und Regeln zu schaffen, die vorher nicht waren und die der Gesellschaft besser passen

³⁶ Svein Engelstadt, Tendenser i Moderne Egyptisk Maleri, Doktorarbeit, Universität Bergen, Norwigen,
<http://folk.uio.no/sveinen/egypt1.html#N72>, 11

³⁷ Zitat von Scheich Moḥammad ʿAbdu. Vgl. Sayed Yassin, das nationale Bewusstsein, Centre of political and strategic studies, Kairo, 1991, S. 41.

³⁸ Aḥmad Tamam, Raus aus der Osmanischen Reich, Kairo, 1985, S.12

und gegen die britische, die politische Gefahr darstelle. Sein Bekenntnis lautete: „*Ich bin Ägypter, Araber und Muslim*“³⁹. Er trat für die Emanzipation der Frau, Demokratie und soziale Entwicklung ein. Zudem machte er sich zur Aufgabe, das gesamte Schulsystem zu strukturieren. Der Khedive „König von Ägypten“ war von den Ideen von **Al-Sayyeds** überzeugt. Mit der Unterstützung von Khedive **Abbas** begründete **Al-Sayed** 1907 die Nationale Partei⁴⁰. Die islamische Koalition, die Istanbul versuchte zu begründen, lehnte er entschieden ab⁴¹. Er gab die Zeitschrift „Al-Garida“ heraus. **Sie berichtete über die Aufklärungsvorschläge von Scheich Moḥammad ʿAbdu, Gamal Eddin Al-Afḡanī** und die Vorstellungen Al-Sayeds. Er nahm 1919 an Revolution gegen Großbritannien teil. Sein Kampf richtete sich gegen osmanische Prinzipien, die er als einen Grund für die Rückständigkeit Ägyptens interpretierte, und gegen Großbritannien, das er als Hindernis auf dem Weg in die Zukunft sah. Die innere Entwicklung der Gesellschaft sollte seiner Meinung nach auf der Betonung der ägyptischen, arabisch-islamischen Identität beruhen. In der Kunst wurde er „Der Lehrer der Generation“ genannt.

Al-Sayed Yassin⁴², ein Vertreter des Modernismus in Ägypten, reflektiert über Denker der Eigenständigkeit:

*“Man meint damit (mit Eigenständigkeit) Identitätsbezeichnung oder Selbstidentifikation. Das „Ich“ wird dabei mit dem Anderen konfrontiert. Das „Ich“ ist hier der Araber. Um seine Identität zu bezeichnen, müssen wir Merkmale, Eigenschaften, Beziehungen, Gemeinsamkeiten und Widersprüche benennen. Das Ich wird mit einem Anderen konfrontiert. Der Andere war immer Europa, als historischer Feind und später Kolonialherr, als Zentrum der Kultur für viele Intellektuelle. Das moderne arabische Denken war immer im Dialog mit dem europäischen Denken und schwankte zwischen Ablehnung und Akzeptanz.“*⁴³

Die Analyse von **Yassin** stellt klar, dass das **Ich**, wie **Lutfi As-Sayyed** und Scheich **Moḥammad ʿAbdu** es sahen, nicht ausschließlich durch seine eigene Geschichte, Herkunft oder sein eigenes Wollen identifiziert wird, sondern auch durch einen Vergleich mit einem Anderen. Man kann sich selbst nicht verstehen und sehen. Man sagt auch nicht, „ich bin so und so“, sondern man sieht den Andern und sagt, der Andere ist so und so und das bin ich nicht.

Diese Art der Identifikation führt zur Abgrenzung und nicht zur Befreiung.

Man merkt dass Yassin sieht keinen Grund um eine ägyptische Identität zu behaupten.

1.2.1.3. Eigenständigkeit in der Kunst

³⁹ Zaki Fahmi, Die Vorzüglichste der Epoche, Kairo, 1995, S. 42

⁴⁰ Lamii Al-Motiei, Dieser Mann ist aus Ägypten, Kairo, 1995. s. 33

⁴¹ Zaki Fahmi, Die Vorzüglichste der Epoche, Kairo, 1995, S. 49

⁴² Sayyed Yassin ist Journalist, Schriftsteller, Theoretiker und Direktor des „Centre of political and strategic studies“ in Kairo.

⁴³ Sayed Yassin, National Conscience, Centre of political and strategic studies, Kairo, 1991, S. 37.

Lutfi As-Sayyed schrieb:

„Das Denken entwickelt sich nicht ohne Kunst.“⁴⁴

„Wie können wir die nationale Identität, und zwar alle Seiten: die soziale, die kulturelle, die religiöse und die politische Seite, wieder hervorbringen durch die modernen Kenntnisse, die zum großen Teil aus dem Westen kommen? Wie können wir in unserer Identität einen Maßstab finden um zu unterscheiden zwischen dem, was zu uns passt und zu uns gehört, und dem, was uns aufgezwungen und fremd ist, um uns von den fremden Elementen zu befreien.“⁴⁵

Nagi wirft eine wichtige Frage auf. Der Westen stellt für ihn einerseits eine Hilfe, andererseits auch eine Gefahr dar. Er lehnt den Westen nicht vollständig ab, sondern will seine Identität nicht verlieren und versucht sich daher vor zu starker Beeinflussung zu schützen. Seiner Meinung nach muss eine Person sich erst selbst kennen lernen und ihre Identität vertiefen, bevor sie mit dem Westen in Beziehung treten kann, ohne sich in westlichen Auffassungen zu verlieren, die in der Geschichte immer eine Bedrohung dargestellt haben. Dennoch bleibt die Frage: Wie kann zwischen guten und schlechten Einflüssen auf Ägypter aus dem Westen unterscheiden? Welche westlichen Elemente sind akzeptabel und welche sind abzulehnen?

„Wie können wir in unserer Identität einen Maßstab finden und ein Mikroskop ...?“⁴⁶

In Bezug auf Kunst werden sowohl die alte Kunst, die pharaonische, die koptische und die islamische Kunst, als auch das Leben der einfachen sozialen Schichten (Bauern, Arbeiter und Arme), die besondere folkloristische Elemente aus der alten Kultur enthalten, den ersten Pol bilden, der „Eigenständigkeit“ oder „Originalität“ genannt wird und der Merkmale der ägyptischen Identität beinhaltet. Denn diese Geschichte, die traditionelle Kunst und Kultur sowie die ererbte Folklore des Landes gehören nicht nur der Vergangenheit an, sondern stellen auch Merkmale der aktuellen ägyptischen Kultur dar. Sich zum wirklichen Ägypter zu bekennen bedeutet auch die Anerkennung von Folklore und Tradition, andernfalls wird die Identität fremd oder von Verwestlichung bestimmt. Diese These basiert auf drei Prinzipien oder Konzepten:

⁴⁴ Izz Eddin Nagib, Die Dämmerung der moderne ägyptische Malerei in Ägypten, S. 22

⁴⁵ Nagi, ʿābd āl-Hādī Al-Gazzār, Dar al-Mustakbal al-Arabi, 1990, S. 146.

⁴⁶ Die Frage der Originalität ist meistens durch eine Distanzierung von der europäischen Kultur entstanden. Um das zu verstehen, müssen wir die Wirkung der Kolonialisierung betrachten. Die Franzosen versuchten, die arabische Sprache und Identität in Algerien und Nord Afrika zu bekämpfen und stattdessen ihre eigene Sprache und Kultur zu verbreiten, um diese Länder an Frankreich zu binden. Die Briten betrieben ähnliche Akkulturationsmaßnahmen in anderen Ländern, um die gleichen Ziele zu erreichen. Die Ablehnung des europäischen Einflusses war ein notwendiges Element des Befreiungskampfs.

Ein theoretisches Konzept kann Wege für Kunst aufzeigen und ihre Orientierung kontrollieren. Die alten Kulturen und die Folklore repräsentieren die ägyptische Kultur und Kunst und nicht die Moderne. Die Moderne repräsentiert, sofern sie Erneuerung bedeutet, die den alten Rahmen sprengt, Gefahr und Verwestlichung. Politik stimmt auch den Weg der Kunst

„Der Anfang der Kunst in Ägypten war ein politisch-patriotischer Aufstand für ein Volk, das sein Bewusstsein wiederentdecken wollte (Entdeckung der Kapazität und Geschichte der Selbstbefreiung) ... Die Werke von Nagi waren, trotz der Tatsache, dass er in Florenz studiert hatte, von den Kämpfen der Bauern und der Seeleute am Nil und den alten pharaonischen Säulen und Tempel in Theben inspiriert, was total anders war als das, was er in Europa gelernt hat oder was in den ägyptischen Salons für Prinzen und Paläste gemalt wurde.“⁴⁷

«Izz Eddin Nagib als ein „Eigenständigkeitskünstler“ betont die ägyptischen Elemente in der Kunst von Nagi stark. Für ihn waren diese Elemente ein politisch-patriotischer Aufstand für ein Volk. Tatsache ist, dass die moderne Kunst in Ägypten innerhalb einer brodelnden kulturpolitischen und Atmosphäre entstand.

Diese Strömung hatte bereits stark an Boden gewonnen, als Maḥmūd Moḥtār, der Vater der ägyptischen Bildhauerei des 20. Jahrhunderts, bekannt wurde. **Moḥtar** hatte in Italien Kunst studiert, kam aber nach Ägypten zurück. Sein bekannter Stil war von der alten ägyptischen, pharaonischen Kunst beeinflusst⁴⁸. **Bild Nr. 115**.

Der Erfolg, den **Moḥtar** als ein ägyptischer Bildhauer erfuhr, indem er an den Stil der altägyptische Kunst anknüpfte; der Einfluss von Nagi, der eine Kunstlehre, die auf Eigenständigkeit „Originalität“ basierte und eine ägyptische Identität geschaffen hat; und der Einfluss von **Raḡeb «Ayyad**⁴⁹ **Bild Nr. 129**⁵⁰ und **Maḥmūd Sa·id**⁵¹ **Bild Nr. 130** hatten große Wirkung auf die Künstler, auf das Publikum, auf die Intellektuellen und

⁴⁷ «Izz Eddin Nagib, Hochorganisation der Kultur, Kairo, Die soziale Orientierung des ägyptischen Künstlers, S. 11. 410

⁴⁸ Dieser Stil ist gekennzeichnet durch innere Bewegung, Sparsamkeit der Details zu Gunsten der Hauptform.

⁴⁹ Raḡeb «Ayyad (1892-1983), Maler, Direktor des modernen ägyptischen Museums.

⁵⁰ „Raḡeb «Ayyad hat sehr viel von der alten pharaonischen Kunst in Ägypten sowie der koptischen Kunst gelernt. Man erkennt die ruhigen Augen der alten koptischen Priester in den Augen der Figuren von Ayyad. Die Körper sind die Körper der alten Malerei in den Tempeln und Gräbern...“ Zitat von Naim Atiya, Raḡeb «Ayyad, Finun Zeitschrift, 1971.

⁵¹ Maḥmūd Sa·id (1897-1964) war Richter, Maler, später Präsident des Komitees bildende Kunst bei der Organisation der Künste und Literatur.

auf die Politiker, insbesondere, weil die große ägyptische Revolution von 1919 in diese Zeit fiel⁵².

„Wir brauchen eine soziale Kunst, die sich hauptsächlich mit unseren historischen Traditionen und dem sozialen Leben befasst. Gefahr besteht, wenn wir zu früh die Phase der Kunst als reine Meditation begreifen, oder die Phase der Kunst um der Kunst willen, des „L art pour l art“⁵³ erreichen.“⁵⁴

Dieses Zitat stellt klar, dass für den Eigenständigkeitskünstler **Nagi** die Kunst nur ein Mittel zur Befreiung der Gesellschaft sein sollte.

Die Diskussion „Kunst um der Kunst willen oder Kunst für die Gesellschaft“ fand in Europa schon am Anfang des 19. Jahrhunderts statt. In Ägypten wurde, und wird bis heute, Kunst als ein Mittel zur Entwicklung der Gesellschaft gesehen. In diesem Punkt sind sich fast alle Kunstrichtungen in Ägypten trotz aller Widersprüche einig.

„Ich war immer Ägypter in meiner Kunst. Sogar wenn das Thema nicht Ägypten ist, ist trotzdem alles ägyptisch.“⁵⁵

Mit dieser Aussage erklärt **Nagi** nochmals seine Absicht, Ägypter zu bleiben.

Die Situation wird noch komplizierter, wenn man berücksichtigt, dass die europäischen Kritiker diese Richtung in Ägypten bewusst oder unbewusst stark unterstützten. Dies verdeutlicht ein Blick auf die Preise, die Ägypten oder Ägypter in den letzten Jahren auf internationalen Biennalen oder Ausstellungen bekommen haben. Die meisten Preise gingen ausschließlich an Künstler, die die Richtung der „Eigenständigkeit“ repräsentieren:

⁵² Im Jahr 1919 brach in Ägypten eine große Revolution gegen König Farük und die englische Besatzung aus. Sie hatte starke Wirkung auf die gesamte ägyptische Kultur. Viele der großen Musiker, Schriftsteller, Künstler und Dichter waren daran beteiligt.

⁵³ John Wilcox, Beginnings of “L art pour L art” J. of Ae, and Art Cr.,XI, 1953, PP, 3,0-36.

⁵⁴ Guide to Moḩamed Nagi Museum, erste Ausgabe, S. 76

⁵⁵ Saad Al-Khadem, Das Volksleben in den Bildern von Nagi, ?

Es kann somit festgestellt werden, dass man von einem europäischen oder amerikanischen Künstler moderne, neue und unerwartete Gestaltung erwartet, um ihn als kreativ bezeichnen zu können, während von einem orientalischen Künstler immer noch orientalische Motive als Beweis für Originalität erwartet werden. Das zollt den orientalischen Kulturen Anerkennung, spricht aber den orientalischen Künstlern das Recht, ab Erneuerer der Kunst zu werden.

Wenn man den europäischen Markt betrachtet, kommt man zu dem gleichen Resultat: Kunstliebhaber oder Sammler, die sich für orientalische Kunst interessieren, orientieren sich in Richtung traditioneller orientalischer Bildung und Themen, was wiederum diese Richtung verstärkt.

Es scheint, als hätte diese Situation die Überzeugung verbreitet, dass die Erneuerung der Kunst ein westliches Monopol sei, während die orientalische Kunst traditionell sei. Dies aber ist ein eigenes Thema, das an anderer Stelle ausführlich zu diskutieren wäre.

Nagi stellt eine verzweifelte Frage:

„Waren unsere Lehrmethoden effektiv genug? Können wir die Früchte unserer Arbeiten ernten? Gibt es heute eine neue ägyptische Kunst außerhalb der Jahrtausende alten Tradition? Dies kann bejaht werden, es muss jedoch festgestellt werden, dass diese Entwicklung sich nicht natürlich, sondern auf Grund eines Zwangs vollzogen hat. Wir hoffen, dass diese ägyptische Pflanze in Zukunft normal wachsen kann und nicht künstlich gezüchtet wird.“⁵⁶

•**Izz Eddin Nagib** hingegen beantwortet die Frage in einem scharfen patriotischen Ton:

„Nagi hat seinen Prozess verloren. Es war eine romantische Sichtweise, mit idealistischen Wurzeln. Es ist unmöglich, europäische Kunst, das Produkt einer materialistischen, moralfreien und religionsfreien Kultur, welche die Hälfte der Welt kolonialisiert und überall Apartheidstaaten geschaffen hat, also einer Kultur, welche die Menschen total aus dem Blick verloren hat, und die ägyptischen Künste, Produkt einer Kultur des tiefen Glaubens und hoher Ideale, zu vereinen.“⁵⁷

Nagib ist noch radikaler als **Nagi**. Er lehnt die europäische Kultur total ab. Er sucht auf politischem Wege nach einer ägyptischen Kunst.

Scheich Moḥammad •Abdu deutet es in seiner Art.

⁵⁶ •Izz Eddin Nagib, Die soziale Orientierung des ägyptischen Künstlers, Hochorganisation der Kultur, Kairo, S. 78.

⁵⁷ •Izz Eddin Nagib, Der Sonnenaufgang der modernen ägyptischen Kunst, Dar Al-Mostacbal al-Araby, Kairo, 1982, S. 67.

„Der Islam sollte die moderne Kultur mit Hilfe seiner Moral, die gegen alle Arten von Rassismus, Apartheid und Diskriminierung ist, verbessern und reinigen.“⁵⁸.

Er glaubt an die Modernisierung der Gesellschaft – nicht auf rein materialistische Weise, wie dies bei egoistischen Motiven mit anderen Völkern geschah, sondern auf eine moralische Art und Weise, die andere Kulturen und Gesellschaften nicht missioniert oder behelligt.

1.2.2. Modernismus (المعاصرة)

1.2.2.1. Farah Anton (1874-1922)

Farah Anton wurde 1874 im Libanon in eine christliche Familie hineingeboren. 1897 floh er vor der Unterdrückung des osmanischen Königs nach Ägypten. Er arbeitete als Journalist für die Zeitungen „Al-Ahram“ und „Al-Lewaa“⁵⁹. Ab 1899 gab er eine eigene Zeitschrift mit dem Titel „Al-Gamiaa“ heraus, die viele Schriften von westlichen Schriftstellern und Denkern veröffentlichte. Anfang des 20. Jahrhunderts emigrierte er nach Amerika. Er blieb nicht lang, sondern kehrte bald nach Ägypten zurück und gab wieder seine Zeitschrift heraus. Er schrieb viel über die Rationalisierung der Gesellschaft als Gegensatz zum religiösen Denken. Zudem übersetzte er viele Schriften von **Marx, Renan, Tolstoi, Voltaire** und anderen. Er verstand Europa als Ideal der Entwicklung⁶⁰. Die Kirche griff ihn daher heftig an. Der Priester **Louis Shikho** etwa schrieb: **„Es ist hart zu sehen, wie ein Schriftsteller wie Anton das Schlimmste über Gott und Glaube schreibt und die Leser zu Demoralisierung und Gottlosigkeit anreizt.“⁶¹** Anton war stark durch **Ibn Roshd** 1126-1198⁶² beeinflusst. In seinen theoretischen Überlegungen sprach er sich für experimentelles und rationales Denken aus und gegen die Vorstellung von Menschen „als Propheten“.

Farah Anton wurde und blieb ein wichtiger Denker der Aufklärung in Ägypten und Arabien, im Besonderen für die Modernisten.

⁵⁸ Zitat von Scheich Mohamed ‘Abdu. Vgl. Sayed Yassin, das nationale Bewusstsein, Centre of political and strategic studies, Kairo, 1991, S. 41.

⁵⁹ Al-Lewaa war eine der Aufklärungszeitungen führt von Mostafa Kamel, ein Stundet von Scheich Mohammad ‘Abdu.

⁶⁰ Micheal Goha, Farah Anton, 1998

⁶¹ Der Orient Zeitschrift, Februar 1927, Kairo.

⁶² Abu Al-Walid Mohamed ibn Ahmad Ibn Roschd, geboren In Kortuba in Marokko am 1126. Er ist ein der wichtigsten arabische Philosophen damals. Er war Richter, Arzt, Mufti und Philosoph. Er schrieb viele Bücher der wichtigste von denen war „Al-Borhan“. In dem Buch schrieb er über seine Theorie des Wissens, die auf Rationales Denken basiert ist. Er schrieb auch das nur einfachen Menschen brauchen Propheten als Wissensquelle.

1.2.2.2. Salāma Mūssa

„Meine immerwährende Ideologie ist, dass ich nur an den Westen glaube und nicht an den Osten.“⁶³

So schreibt nicht ein Europäer, sondern ein Ägypter. **Salāma Mūssa** verbindet den Orient mit Vergangenheit und sieht Gegenwart und Zukunft in Europa verkörpert.

Salāma Mūssa wurde 1887 in Zaqazik geboren. 1906 reiste er nach Europa. Er lebte drei Jahre in Paris und vier Jahre in Großbritannien. Dort studierte er die Schriften von Voltaire und Marx kennen. In Großbritannien lernte er Bernard Shaw kennen, der ihn sehr beeindruckte. Als er nach Ägypten zurückkam, verfasste er 1910 das Buch „Einleitung zum Supermans“ „Moqaddimat Al-Superman“. Darin artikuliert er seine Kritik an der Religion und den Traditionen. Außerdem empfahl er, Ägypten solle alle Beziehungen mit dem Osten abbrechen und sich dem Westen anschließen. **Mūssa** war beeinflusst von den liberalen und nicht-religiösen Vorstellungen von **Shibly Shemil**, der Professor an der Universität in Kairo war. Auch von den Schriften **Frah Antons** war er begeistert.

Mūssa verurteilte sogar die Afrikaner auf eine sehr rassistisch Art und Weise.

Er gab mehrere ägyptische Zeitungen heraus und war Mitglied der sozialistischen Partei. Im Jahr 1930 begründete er „Das ägyptische Zentrum für rationelle Kultur“. Er veröffentlichte die Zeitschrift „Al-Migalla Al-Gadida“, „Die neue Zeitschrift“. Darin propagierte er den Westen als das Zentrum der Kultur.

Mūssa sah verschiedene Ansatzpunkte, um die Verwestlichung Ägyptens voranzutreiben: Erstens sah **Mūssa** Ägypten nicht als arabisches, sondern als ein pharaonisches Land⁶⁴. Er versuchte damit, die gesamte arabische Tradition, Kultur und die arabischen Glaubensgrundsätze auszuschließen, die für ihn ein Gefängnis des menschlichen Denkens darstellen. Der von ihm vorgeschlagene pharaonische Charakter kann weder Traditionen noch Glaube noch die arabische Lebensart ersetzen, sondern steht für den Versuch, die westliche Kultur als eine Alternative zur arabischen zu verstehen.

Zweitens plädierte **Mūssa** dafür, die arabische Sprache, welche Ägypten mit den anderen arabischen Länder verbindet, durch die Umgangssprache zu ersetzen. **Mūssa** begründete seinen Standpunkt mit der Annahme, dass die Umgangssprache stärker die Verfasstheit und die Seele des Landes ausdrücke.

Drittens trat **Mūssa** gegen die Religion ein, denn sie stellte seiner Meinung nach ein Gefängnis für das Denken dar, das nach Freiheit und Entwicklung sucht.

Salāma Mūssa ist ein radikales Beispiel für Modernismus.

In dem Dialog zwischen **Yassin** und den Eigenständigkeitsdenkern schreibt er:

„Die arabischen, westlich orientierten Intellektuellen, die teilweise auch Studenten von Scheich Moḥammad Abdu waren, fanden nicht, dass es unmöglich ist, die westliche Entwicklung nach Arabien zu transportieren, ohne die gesamte Theorie, die dahinter steht, mit zu übernehmen. Manche versuchten sogar, sich auch in Wirtschaft, Politik

⁶³ Mostafa Ashour, Salāma Mousa fi Al-Mitan, „Salāma Mousa auf der Waage, S. 23

⁶⁴ Mostafa Ashour, Salāma Mousa fi Al-Mitan, „Salāma Mousa auf der Waage, S. 23

*und Soziologie westlich auszurichten. Sie haben aber vergessen, dass sie, wenn sie westliche Strukturen in Arabien einrichten, nicht ins Nichts bauen, sondern auf einem Boden, der von dem arabisch-islamischen Erbe geprägt ist, der alt und starrt sein mag, aber immer noch ein Boden mit tiefen, ursprünglichen Wurzeln ist.*⁶⁵

Yassin bezieht sich auf Farah Anton und tritt für eine komplette Europäisierung ein.

1.2.2.3. Modernismus in der Kunst

Die Gruppe „Kunst und Freiheit“ deklamiert:

*„Wir glauben, dass jeder Versuch, die moderne Kunst zum Instrument einer Religion, Rasse oder Nation zu machen, eine Dummheit ist oder ein schlechter Witz. Wir sehen in diesen reaktionären Legenden ein Gefängnis für das Denken. Kunst als ein Mittel der internationalen Kommunikation und des Austauschs von Ideen und Gefühlen zwischen allen Menschen muss diese künstlichen Grenzen ablehnen.“*⁶⁶

Diese Sichtweise unterscheidet sich von den Originalitätskünstler. Sie ist nicht durch den Konflikt zwischen Ägypten und Großbritannien entstanden, sondern eher durch einen globalen Blick. Dies haben die Mitglieder dieser Gruppe für sich in Anspruch genommen.

Ihre Ausrichtung ist eine Reaktion auf die „Eigenständigkeit“ („Originalität“). Sie ist aber nicht losgelöst entstanden, sondern war zunächst eng mit der „Eigenständigkeit“ verknüpft.

In der bildenden Kunst gab es zunächst kaum Widerspruch zwischen den beiden Polen. So war zum Beispiel Mohtar sowohl ein moderner als auch ein „ägyptischer“ Künstler⁶⁷. Aber mit dem Entstehen der Gruppe „Die entartete Kunst“, später „Kunst und Freiheit“, hat die Richtung der „Modernität“ sich verstärkt.

*„In der Mitte der dreißiger Jahre begann der Konflikt der neuen Generation mit der alten, die von den italienischen und französischen Impressionisten beeinflusst war. In dieser Generation brach auch der Konflikt zwischen Eigenständigkeit und Modernismus aus.“*⁶⁸

⁶⁵ Sayed Yassin, Das Nationale Bewusstsein, Centre of political and strategic studies, Kairo, 1991, S. 41.

⁶⁶ ʿābd āl-Hādī āl-Gazzār, L' Ambassade de France au Caire, Mission de Recherche et de Coopération et Service culturel, Département de Tradition et d'Interprétation, S.76.

⁶⁷ Badr Eddib Abu ġazi, Mohtar, ? S. 12-45.

⁶⁸ Siehe das Kapitel 1.2., Kunsttheorien.

Dieser Konflikt zeigte sich deutlich an der Gruppe „Kunst und Freiheit“ und der Gruppe „Zeitgenössische Kunst“.

Die Gruppe „Kunst und Freiheit“ hat sich eher international als ägyptisch verstanden. Sie hat sich infolge des Zweiten Weltkriegs mehr mit internationalen als mit lokalen Problemen beschäftigt⁶⁹.

Yosef Amin, der Begründer der Gruppe „Zeitgenössische Kunst“, hatte, wie der Name bereits sagt, die Erneuerung zum Ziel. Der Weg dorthin jedoch war zugleich die ägyptische Identität. Parallel dazu arbeiteten mehrere impressionistische Künstler wie **Aḥmad Sabrī**⁷⁰, **Bild Nr.116**, Yosef Kamel⁷¹, **Bild Nr. 117**, die Brüder Adham und Saif Wanly⁷², **Bild Nr.118**, die wenig Interesse zeigten, sich mit der alten Kultur auseinander zu setzen und sich stärker mit dem aktuellen Leben beschäftigten. Ab den sechziger Jahren drifteten die beiden Pole stärker auseinander.

„Das Ignorieren der Hauptidee von Scheich Moḥammad ‘Abdu führte zur Entstehung der Strömung der Verwestlichung, die eine kulturelle Entstellung der Gesellschaft verursacht hat. Diese Strömung dominierte die Kultur völlig, bis das eintraf, wovor Scheich ‘Abdu uns gewarnt hatte: Es konnte gefährlich werden, wenn die arabische Seele sich zwischen traditionellen islamischen Werten und den angenommenen westlichen Werten spaltete. Heute ist klar zu sehen, wie Massen von Menschen gegen die Verwestlichung kämpfen und zu den Fundamenten des Islam zurückkehren, und man bezeichnet sie heute als Fundamentalisten.“⁷³

Obwohl **Yassin** der Haupttheoretiker des heutigen Modernismus ist, bekräftigt er den Standpunkt und die Warnung von **Scheich Moḥammad ‘Abdu**, zu weit in die Verwestlichung des Landes einzutauchen. Seiner Meinung nach sind die Probleme der Fundamentalisten und die Gewalt, die daraus entstanden ist, logische Folge der Spaltung zwischen den islamischen und den westlichen Werten⁷⁴.

⁶⁹ Magisterarbeit Yasser Shehata, Universität Hamburg.

⁷⁰ Ḥmad Sābrī (1889-1955) war Maler. Er war der Präsident der Malereiabteilung in Kairo bis 1949.

⁷¹ Yosef Kamel (1891-1971) war Maler und der Rektor der Kunst-Fakultät in Kairo.

⁷² Die Brüder Saif (1906-1979) und Adham Wanly (1908-1959) waren beide Maler. Ihr Stil war sehr ähnlich. Sie waren die bekanntesten impressionistischen Maler in der Zeit.

⁷³ Sayed Yassin, Das Nationale Bewusstsein, Centre of political and strategic studies, Kairo, 1991, S. 41.

⁷⁴ Die Probleme der Fundamentalisten und der Gewalt sind nicht unbedingt ein Resultat der Spaltung zwischen islamischen und westlichen Werten. Dieses Problem ist eher ein politisches Problem. Es hat viel mit der amerikanischen Politik zu tun und mit der Ungerechtigkeit gegenüber den Palästinensern. Aber der Raum hier genügt nicht, das zu diskutieren.

Ende der siebziger Jahre entstand die Gruppe „**Attagribeyen, die Experimentalisten**“ um **Adel Al-Masry**⁷⁵, **Muṣṭafa Abd Al-Moṭi** (Bild Nr. 119), **Saʿid Al-Adawī**⁷⁶ (Bild Nr. 120) und **Moḥammad Salem**⁷⁷ (Bild Nr. 126). Sie lehnte Theorien als Grundlage der Kunst ab und akzeptierte nur Experimente als Kriterium für Wahrheit⁷⁸. Nur die Praxis visueller Experimente und nicht das Denken würde also die Frage nach Eigenständigkeit und Originalität beantworten.

Durch diese Gruppe verstärkte sich der Einfluss der Modernisten wieder, die sich nur wenig bemühten, eine Verbindung mit der Vergangenheit zu finden und sich stattdessen an der Wirkung der Experimente orientierten. Diese Richtung hat viele abstrakte Maler hervorgebracht, wie **Aḥmad Fūʿad Selim**⁷⁹ (Bild Nr. 121), **Aḥmad Nawar**⁸⁰ (Bild Nr. 122), **Fargalī Abd Al-ḥafiz**⁸¹ (Bild Nr. 123) und **Farūk ḥosni**⁸² (Bild Nr. 124).

Wie oben erklärt (Kap. 1.1. Methodenlehre und Fachdidaktik der Kunstgeschichte), ist die europäische Kunst in den ägyptischen Kunsttheorien aller Kunstinstitutionen sehr präsent. Sowohl die Experimentalisten als auch die Modernisten haben sich stark an der europäischen Kunst orientiert. Damit übernahmen sie Teile dieser Kunsttheorien und sahen sie und sich durch eine europäische Brille, ohne die Chance zu haben, den Unterschied zwischen der Entwicklung der Kunst in Ägypten und in Europa zu verfolgen. Eine Folge davon ist, dass man für diese ägyptischen europäische Begriffe wie Impressionisten, Expressionisten, Surrealisten, Kubisten, Abstrakte ... u.s.w. verwenden kann.

Es scheint sinnvoll, den Konflikt zwischen Eigenständigkeit und Modernismus an dem wunderbaren Roman „**Qandil Omm Haschem**“ (Die Öllampe von Omm Haschem) nachzuvollziehen. Das Werk stammt von dem bekannten Autor **Yehia Haqqi** und zu einem der besten 100 Romane in der arabischen Welt des 20. Jahrhunderts gewählt. Er wurde später verfilmt.

Die Geschichte handelt von einem jungen Mann, Ismail, der in As-Sayeda Zainab, einem Stadtteil von Kairo, geboren und aufgewachsen ist. Gemäß der Familientradition soll er seine Kusine Fatima heiraten. Zuerst geht er jedoch nach Großbritannien, um Medizin zu studieren: Dort lernt er Maria kennen und lieben. Als er nach Kairo zurückkehrt, ist er Augenarzt und zugleich ein neuer Mensch geworden. Europa hat ihn stark verändert.

⁷⁵ Adel Al-Masri (geb. 1937) ist Professor in der Kunstfakultät in Alexandria.

⁷⁶ Saʿid Al-Adawī (1938-1973) war Maler. Er arbeitete als Lehrer in der Kunstfakultät Alexandria.

⁷⁷ Moḥamed Salem (geb. 1938) ist Maler und arbeitet als Professor in der Kunstfakultät in Alexandria.

⁷⁸ Moḥamed Salem, Eingang zur modernen ägyptischen Kunst, Magisterarbeit.

⁷⁹ Aḥmad Fūʿad Selim (geb. 1936) ist Maler und arbeitet als Direktor des Zamalek-Kunsthouses in Kairo.

⁸⁰ Aḥmad Nawar (geb. 1945) ist Präsident des Nationalzentrums der Bildenden Kunst.

⁸¹ Farghali Abd Al-Hafiz (1941) ist Maler und Rektor der Fakultät der Kunstpädagogik.

⁸² Farūk ḥosni (1942) ist Maler und seit 1987 Minister für Kultur.

Ismail fühlt sich in seiner eignen Heimat und bei seiner Familie fremd. Er beginnt, alles immer stärker in Frage zu stellen und wird immer unzufriedener. Er fühlt auch, dass seine Kusine ihm als Ehefrau nicht genügen wird. Dann jedoch erkranken ihre seine Augen. Er verhindert, dass seine Mutter mit dem traditionell verwendeten Öl von der Omm Haschem-Lampe behandelt. Er wirft die Lampe weg und schreit laut: „Es ist mir völlig egal, ob das Öl von Omm Haschem oder vom Teufel ist.“⁸³ Als moderner Arzt operiert er seine Kusine in seiner Praxis. Er kann sie jedoch nicht heilen, die Krankheit verschlimmert sich sogar. Ismail gerät in eine Identitätskrise. Er wandert tagelang in Kairo umher und grübelt. Er fängt an, die innere Kraft des Volkes zu spüren. Die alte Geschichte und die Weisheit der Gegenwart werden immer klarer für ihn. Der Traum von London verliert seine Kraft. Er entdeckte sich wieder neu. Er kehrt nach Hause zurück und behandelt seine Kusine in seiner modernen Praxis, nun aber mit dem Öl der Lampe von Omm Haschem. Ihre Augen heilen, und er wird als Arzt immer bekannter. In seiner Praxis kombiniert er die überlieferte Volksmedizin mit der modernen. Seine Kusine arbeitet als Krankenschwester mit ihm zusammen. Der Roman endet mit der Vermutung, dass er seine Kusine heiraten wird.

Haqqi stellt den Konflikt zwischen Modernismus und Eigenständigkeit im Roman durch die Krise des Ismail und seiner Medizin dar. Soll dieser alle traditionellen Weisheiten seines Volkes zugunsten der Moderne verleugnen, oder soll er den abergläubischen Praktiken folgen? Letztlich gelingt es Ismail, Tradition und Moderne in seiner Behandlung erfolgreich zu kombinieren und seine Cousine zu heilen. Die Kusine symbolisiert zugleich die Gesellschaft, welche unter schweren Problemen leidet. Nach **Haqqi** können diese nur durch eine **Mischung zwischen Eigenständigkeit und Modernismus gelöst werden**.

Ismail repräsentiert in dem Roman nicht nur ein Individuum, sondern eine ganze Generation. Eine Generation, die sich zwischen zwei Kulturen zerrissen fühlt. **Ismail** ist in dem Roman in dem gleichen Viertel geboren und aufgewachsen, in dem auch **Al-Gazzār** aufgewachsen ist.

Im Erscheinungsjahr des Romans, 1944, ist **Al-Gazzār** 19 Jahre alt und steht am Anfang seines Künstlerlebens.

⁸³ Der Name Omm Haschem ist der zweite Name von As-Sayeda Zainab, der Enkeltochter des Propheten. Nach ihr ist auch ein Viertel in Kairo benannt.

1.2.3. Der Fundamentalismus (الأصولية)

Der Einfluss des Fundamentalismus spielte im Ansatz vieler Künstler, besonders bei **Al-Gazzār**, eine Rolle und wirkt von Beginn des 20. Jahrhunderts bis heute. Noch nach dem Tod von **Al-Gazzār** steht alles, was über ihn geschrieben wurde, im Zeichen des Fundamentalismus. Diese negative Sichtweise verstärkte sich ab den siebziger Jahren bis heute, der Zeit, in der das Wichtigste über **Al-Gazzār** geschrieben wurde, schnell.

Die Moslem-Bruderschaft als Triebkraft aller fundamentalistischen Gruppen wurde zwar bereits im Jahr 1928 gegründet⁸⁴, hatte aber zu dieser Zeit noch keinen richtigen Einfluss auf die Gesellschaft. Deren Ausrichtung war immer noch, nach der militärischen Niederlage im Jahr 1967⁸⁵, vom Einfluss von **Scheich Moḥammad ʿAbdu** geprägt⁸⁶. Jedoch bildeten sich neue Gruppen, die sich an den Moslem-Brüdern orientierten. Deren Einfluss war weitaus stärker; teilweise, weil die Gesellschaft nach der Niederlage in das Aufklärungsprojekt⁸⁷ weniger Vertrauen hatte, teilweise, weil die Regierung in der Zeit von **Sadat**⁸⁸ die islamistischen Gruppen gegen die Linke unterstützte.⁸⁹

Man kann die fundamentalistische Strömung in zwei Gruppen identifizieren: Die erste besteht aus den Leuten, die von der Presse Fanatiker genannt werden. Sie befürworteten Gewalt als Mittel zur Durchsetzung ihrer Ziele. Die Anhänger der zweiten Gruppe werden von der Presse als „Gemäßigte“ bezeichnet. Es sind die Personen, die entweder

⁸⁴ Die Moslem-Bruderschaft wurde 1928 in Ägypten durch Scheich ḥassan Al-Banna gegründet. Aus ihr gingen alle anderen islamischen Bewegungen in der sunnitischen Welt hervor: die Bewegung von Abu Al-Aala AL-Mawdodi in Pakistan, die Moslemgruppen und Al-Jihad in Ägypten und in verschiedenen anderen arabischen Ländern, Hamas in Palästina und Al-Takfir Wal- Higra.

⁸⁵ Dieser Krieg ist in Europa bekannt als der 6-Tage-Krieg. Es handelt sich um den Angriff Israels auf Ägypten, Syrien und Jordanien, nach dem Israel Länder wie die Golanhöhen, die Westbank und den Ghasa-Streifen besetzte.

⁸⁶ Siehe Kapitel 1, 1.1.

⁸⁷ Das Aufklärungsprojekt der fünfziger und sechziger Jahre des 20. Jahrhunderts setzte die Bestrebungen des Scheichs Moḥamed ʿAbdu zu Anfang des 20. Jahrhunderts fort. Es basierte auf drei Ansätzen: der Betonung des arabischen Charakters des Landes, der Säkularisierung des Staates und der Sozialisierung der Wirtschaft.

⁸⁸ Moḥammad Anwar As-Sadat wurde nach Nasser Präsident von Ägypten. Er orientierte sich politisch und wirtschaftlich in Richtung Amerika, nachdem das Land unter Nasser politisch links gestanden hatte.

⁸⁹ Der Präsident Sadat hat viele Schläfer der Moslem-Bruderschaft gegen die Linken mobilisiert. Der Staat hat sie heimlich unterstützt, bis sie eine unkontrollierbare Macht wurden, die sich dann gegen die Regierung wendete und den Präsidenten ermordete. Vgl. auch Arabic strategic Report, 1996, Centre for political and strategic studies, Cairo, S. 235.

Al-Azhar repräsentieren⁹⁰, die Regierung, wie Scheich **Moḥammad Metwalli Aš-ša-raui**, oder die milde Opposition wie Scheich **Al-Qaradawī** oder **At-Telmesani**.

Die erste Gruppe begründet ihre Strategie auf dem Glauben, dass die heutige Gesellschaft in Ägypten und in verschiedenen islamischen Ländern eine ungläubige Gesellschaft geworden ist. So rechtfertigen sie Gewalt gegen Gesellschaft und Regierung. Die andere Gruppe meint nicht, dass die islamische Gesellschaft heute eine ungläubige geworden ist, aber sie teilt Grundannahmen mit den Fanatikern⁹¹ folgendes:

Den Glaube an die alte Gesellschaft, die Gesellschaft des Propheten **Moḥammad** und seiner Nachfolger, sehen sie als das ideale Gemeinwesen, das von allen nachfolgenden Generationen imitiert werden soll, einschließlich der Heiligung der alten Texte und Reden (und zwar nicht nur der Texte des **Korans** und **ḥadīṭ**⁹², sondern auch desjenigen seiner Nachfolger).

Beide Richtungen erklären alle physischen oder sozialen Phänomene aus einer einzigen Ursache.⁹³

Beide Teile verleugnen kategorisch die Wirkung der historischen Dimension in der Entwicklung der Gesellschaft.

Beide behaupten die Einheit von Denken und Religion und von Subjektivem und Objektivem.

Beide meinen, alle Probleme und Phänomene mit absoluter Gewissheit verstehen zu können, und lehnen Unterschiede bis in die kleinsten Details ab⁹⁴.

Beide Teile rechtfertigen das "Hisba"-Prinzip⁹⁵.

Der Theologe Prof. **Nasr ḥamed Abu Zaid**, der später auch von den Gemäßigten verfolgt wurde⁹⁶, schrieb in seinem bekannten Buch "Kritik am religiösen Vortrag"⁹⁷:

⁹⁰ Al-Azhar ist ein Institut, das Moscheen, Schulen, Hochschulen und auch die älteste existierende Universität der Welt enthält. Al-Azhar und die Universität sind 1015 Jahre alt. Obwohl der Islam keinen Klerus hat, wird der Scheich von Al-Azhar als die höchste Autorität in der sunnitischen Konfession verstanden.

⁹¹ In der Zeitung *Al-Ahram*, der größten Zeitschrift Ägyptens, veröffentlichten verschiedene Angehörige der so genannten „Gemäßigten“ am 2.1.1985 eine Erklärung, in der sie zwar die Fanatiker kritisierten, aber trotzdem eine Vision verbreiteten, die viele Ansichten der Fanatiker teilte.

⁹² Hadis ist die Rede des Propheten Moḥammad.

⁹³ Beide Gruppen stellen alle Erklärungen auf eine einziges Fundament: "Der Islam ist die Lösung" (Al-Islam hua Al-ḥall).

⁹⁴ Nasr ḥamed Abu Zaid, Kritik an dem Religiösen Vortrag, Kairo, 1995, S. 70

⁹⁵ ḥisba-Prinzip heißt die Aufgabe jedes Moslem, alles, was nicht richtig ist, zu ändern; entweder mit der Hand ("Kraft"), mit der Zunge ("Wort") oder mit dem Herzen ("Wunsch"), wie die Rede des Propheten lautet. "**Welcher von euch das Ungerechte sieht, sollte er es mit seiner Hand ändern. Wenn er es nicht kann, dann mit der Zunge. Wann er das nicht kann, dann mit dem Herzen, und das ist der schwächste Glaube**" Sahih Al-Bikhary, Band 2.

⁹⁶ Siehe 1.4.3.

"Der Unterschied zwischen den "Gemäßigten" und den Fanatikern ist marginal und nicht fundamental."⁹⁸

Dieses Prinzip, wie die Fundamentalisten es verstehen, rechtfertigt Gewalt, und die Gemäßigten konnten es nicht anders interpretieren als die Fanatiker. In der Zeitung Aš-ša'b schrieb •Adel ħussein:

"Die ħisba ist ein Recht, das keine Genehmigung von irgendeiner Autorität braucht, weil Al-ħisba in der Tat meistens gegen die Autorität ist."⁹⁹

Die so genannten "Gemäßigten" haben seit den achtziger Jahren langsam die Vorherrschaft in den Medien erlangt. Sie repräsentieren heutzutage die herrschende Meinung und die tatsächlichen Anführer der Gesellschaft. Sie sind gegen Gewalt, haben aber das Gesicht der ägyptischen liberalen Gesellschaft der fünfziger, sechziger und siebziger Jahre total verändert¹⁰⁰.

Am Anfang der siebziger Jahre begann man, verschleierte Frauen, junge Männer mit Bärten und Gallabias in den Universitäten wahrzunehmen. Man konnte auch beobachten, wie ungewöhnlicherweise in manchen Ecken in Universitäten Gebete verrichtet wurden. Diese Plätze wurden später zu Moscheen umgestaltet. Die Szene änderte sich, die Demonstrationen von langhaarigen Studenten und zwanglos gekleideten Studentinnen blieben nicht die einzigen. Auch Studenten mit Bärten und verschleierte Studentinnen demonstrierten. Die Zusammenstöße zwischen diesen beiden Gruppierungen verschärften sich. Sie übten Gewalt gegen alle Gegner aus, auch gegen Professoren und Rektoren. Polizeilich wurden sie nicht aufgehalten, der Staat billigte ihr Vorgehen im Geheimen. Sie wurden immer zahlreicher und immer stärker. Neue Zeitschriften und neue Zeitungen erschienen.

⁹⁷ Wegen dieses Buches wurde Abu Zaid zum von den "Gemäßigten" wegen einer Scheidung als Ungläubiger vor Gericht gebracht. [?] Siehe I.4.2.

⁹⁸ Nasr ħamed Abu Zaid, Kritik am religiösen Vortrag, Kairo, 1995, S. 69

⁹⁹ Madgdy Hussein, Al-Shaab Zeitung, Kairo, 10.01.1989.

¹⁰⁰ Man kann von drei islamischen Strömungen in Ägypten sprechen: 1. Die „Gemäßigten“ werden vertreten durch Al-Azhar und bekannte Scheichs wie Al-Qaradawi, Selim Al-Awa. Sie nennen sich „Al-Wasaṭiā“, was Mittelweg bedeutet. Sie glauben an die šari'a als Verfassung und Gesetz des Staates, sind aber nicht politisch aktiv und haben keine politische Interessen. 2. Die „Muslim Brüder“ haben ähnliche Glaubensgrundlagen, sind aber organisiert und vertreten politische Interessen. Sie lehnen Gewalt ab und glauben an demokratischen Methoden. 3. Die Fanatiker sind einzelne kleine Gruppen, die nur an Veränderung der Gesellschaft durch Gewalt glauben. Sie sind einfach strukturiert, bestehen aus Jugendlichen, Studenten und Arbeitslosen. Neben der Islamisten gibt es außerdem 14 säkulare Parteien. Die größten vier sind **Al-ħisb Al-Waṭani**, „Die Nationale Partei“, **ħisb Al-Wafd**, die „Wafd Partei“, **ħisb Al-Tagamo**, die „Kommunistische Partei“, und **Al-ħisb Al-•Arabi Al-Ešteraki**, die „Arabisch sozialistische Partei“. Die Parteien koalieren gegebenenfalls miteinander. Seit kurzer Zeit sind die Koalitionen nicht mehr links oder rechts orientiert, sondern **für oder gegen Amerika**. Deswegen verbünden sie sich meist gegen **Al-ħisb Al-Waṭani**, „Die Nationale Partei“, die die amerikanische Politik bedingungslos unterstützt. Die „Muslim Brüder“ halten sich meist aus Koalitionen heraus.

*"Es reicht, zu erwähnen, dass viele Universitäts-Studenten Künste wie Gesang, Musik, und besonders bildende Kunst verbieten. Künste wie Theater werden als schlechter Zeitvertreib angesehen. Die gemäßigten Scheichs meinen, dass der Islam nicht gegen die guten Künste ist, und das Verbot betrifft nur sinnliche Künste, die die Sinne ansprechen. Manche Kritiker sind vielleicht teilweise mit dieser Auffassung einverstanden. Aber diese Meinung führt am Ende zum Verbot aller Künste, da sie letztlich alle die Sinne ansprechen."*¹⁰¹

- 1- 1974: Akt-Kurse mit Modell, nicht Aktmalerei¹⁰², in der Kunst-Fakultät von Kairo wurden verboten. Dies geschah, nachdem die Fundamentalisten dagegen Demonstrationen, Veranstaltungen und sogar Angriffe auf Ateliers, in denen Akt-Kurse stattfanden, durchgeführt hatten. Die Kunstinstitute konnten nichts dagegen unternehmen und begannen, Kompromisse mit den Fanatikern einzugehen.
- 2- 1975: Akt-Kurse, nicht Aktmalerei, wurden in den Kunstfakultäten von Alexandria und Minia verboten.
- 3- Aktmalerei wurde von großen Ausstellungen permanent abgelehnt, aus Gründen der „Sicherheit“, bis die Ablehnung Tradition wurde. Die Künstler begannen folglich, sich inhaltlich daran zu orientieren, was angenommen und was abgelehnt wurde.
- 4- Bezüglich der überall in Kairo und Alexandria vorhandenen Skulpturen wurde debattiert, ob sie im Stadtraum bleiben dürfen, weil sie "Haram" (Vergehen) sind.
- 5- Manche Skulpturen von **Muḥtar** und **ḥanafī Maḥmūd** sind bereits aus der Pyramidenstraße entfernt worden. Stattdessen wurden merkwürdig abstrakte Formen aufgestellt¹⁰³.
- 6- Die alten Künstler waren gegenüber dieser Strömung und den neuen Ideen, die den Studenten teilweise von den neuen Lehrern vermittelt wurden. Der Artikel von Professor **Moḥammad ṭaha ḥussein** in der Zeitung Al-Ahram vom 23. September 1993 belegt, dass in den Akademien die neuen Lehrer den Studenten beibrachten, dass figurative Malerei verboten sei.
- 7- Im Parlament wurden Kunstzeitschriften verbal angegriffen, weil sie Aktdarstellungen zeigten.
- 8- Im Jahr 1986 hat die Präsidentin der grafischen Abteilung der Kunstschule in Alexandria auf einer internationalen Konferenz in Kairo öffentlich erklärt, dass der menschliche Körper kein wichtiges Thema der Kunst sei, und dass sie dafür sei, ihn vollkommen aus dem Studien-Programm zu streichen. In dieser Abteilung

¹⁰¹ Nasr ḥamed abu Zaid, Kritik an dem religiösen Vortrag, Kairo, 1995, S. 73

¹⁰² Man darf immer noch Akt malen, aber die Universität verbietet jetzt Aktmodellen, in den Unterrichtsräumen zu posieren.

¹⁰³ Die Fundamentalisten akzeptieren „die abstrakte Kunst“, wohingegen sie die gegenständliche Kunst, und besonders das Malen von Menschen, heftig kritisieren und ablehnen.

wird nie nach Akt oder Modell gemalt! Manche Studenten versuchen, Malerei nach Modellen in anderen Abteilungen zu studieren, haben aber folglich Probleme mit ihren Lehrern. Die grafische Abteilung isolierte sich fast gänzlich vom Rest der Fakultät in Alexandria. Sie produzierte nur abstrakte Kunst und lehrte viel über die alten arabischen Kalligrafien. Nach Modell zu malen wurde abenteuerlich und revolutionär, und bedeutete eine Herausforderung der politischen Ausrichtung dieser Abteilung.

- 9- Schließlich war in Ausstellungen, besonders von jungen Künstlern, viel abstrakte und informelle Kunst zu sehen. Auch ist spürbar, dass manche Jungkünstler technische Probleme hatten, Figuren zu zeichnen. Es ist fast unmöglich, heute Aktzeichnungen in den Instituten zu sehen, nicht einmal in den liberalsten Abteilungen in Kunstinstituten in Ägypten wie der Malereiabteilung in Alexandria. Nur in Kairo hat im Jahr 1998 eine Studentin ihr Abschlussprojekt über das türkische Bad gemacht, das wie von Ingres aussah. Sie wurde im Hintergrund unterstützt, aber in der Öffentlichkeit angegriffen. Ihr Projekt wurde dennoch mit der Note „Sehr gut“ angenommen.

1.3. Hermeneutische Probleme

Hermeneutische Probleme ergeben sich aus der Tatsache, dass sich die Künstler – in ihrem eigenen Interesse – anders darstellen müssen, als sie tatsächlich denken. Vor dem Hintergrund von Fundamentalismus ist ein Künstler oder ein Intellektueller gefährdet, wenn ihm der Ruf eines Atheisten oder Areligiösen vorausgeht. Um diese Künstler in Schutz zu nehmen, müssen ihre Förderer sie als „religiös“, „fromm“ und „islamtreu“ präsentieren.

Diese Atmosphäre beeinflusst nicht nur das Publikum, sondern auch die Kunsthistoriker und Kritiker. Hier können sich Unterschiede zwischen dem ergeben, wie Kunst ist und wie sie durch Kritiker präsentiert wird. Die wenigen Künstler, die versuchen, dagegen zu rebellieren oder sich freier auszudrücken und zu malen, werden entweder angegriffen oder von vielen Kritikern unterstützt¹⁰⁴. Ihnen wird nachgesagt, dass sie den Glauben respektiert haben, dass sie den Islam unterstützen. Wenn das auch eine falsche Interpretation der künstlerischen Realität ist, schützt sie doch die Künstler. Für die Literatur sind die Probleme noch gravierender, weil Literatur für alle Ägypter ein Thema ist, wobei Kunst nach wie vor nur in bestimmten und begrenzten Gebieten eine Rolle spielt.

¹⁰⁴

Siehe Kap. 1.4. Beispiele zum Konflikt zwischen Innovation und Fundamentalismus.

1.4. Beispiele zum Konflikt zwischen Innovation und Fundamentalismus

1.4.1. Der Fall Nagib Mahfuz (1911-2006)

Nagib Mahfuz ist einer der wichtigsten arabischen Schriftsteller, weltbekannt und Nobelpreisträger. Sein Roman „Die Erzählungen unseres Viertels“¹⁰⁵ hat in Ägypten 1969 eine Art Erdbeben verursacht. Manche hielten den Roman für ein antiislamisches Werk, etwa der Schriftsteller und Journalist **Magdy Hussein**¹⁰⁶. Andere haben versucht, ihn mit der Interpretation zu verteidigen, dass der Roman mit Religion nichts zu tun habe, etwa der Schriftsteller **Ahmad Baha Ad-Din**¹⁰⁷. Sehr wenige wagten zu sagen, dass jeder das Recht habe, sich frei auszudrücken, ob es mit Religion zu tun habe oder nicht.

Nagib Mahfuz wurde 1989 mit viel Glück vor einem fundamentalistischen Angriff mit gerettet; und das Buch, das **Mahfuz** nach 1969 nicht wieder drucken ließ, wurde von einer Zeitung in wöchentlichen Folgen veröffentlicht - eine Herausforderung, denn in Ägypten gibt es bisher kein Gesetz, das solche Literatur verbietet.

1.4.2. Der Fall Farag Fuda

Farag Foda war auch ein säkularer Theoretiker von der liberalen Partei „**Al-wafd**“. Er schrieb aber ein Buch über **Zawag Al-Mot'a**, „der zeitbegrenzte Heirat“¹⁰⁸. **Fuda** hat im seinem Buch bewiesen dass, dieser Heirat ist von Islam erkannt wurde und wurde in der Zeit des Propheten und des ersten Kalifat praktiziert. Er wurde aufgrund seiner Ansichten im Jahr 1992 ermordet.

¹⁰⁵ Der Roman erzählt die in der Religion beschriebene Geschichte der Menschen von Adam bis heute als Geschichte eines Stammes, der aus dem Haus des Urvaters entsteht. Auch die meisten Propheten sind in dem Roman repräsentiert. Am Ende des Buches stirbt der Urvater, welcher Gott symbolisiert.

¹⁰⁶ Magdi Hosain ist Journalist bei einer fundamentalistischen Zeitung (Al-shaab). Er war früher ein aktiver Kommunist, hat sich aber im Rahmen der Ausdehnung der fundamentalistischen Bewegung dem Fundamentalismus zugewandt.

¹⁰⁷ Ahmad Baha Ad-Din war ein linker Theoretiker. Er hat engagiert gegen den Fundamentalismus gekämpft.

¹⁰⁸ Diese Heirat läuft zwischen dem Mann und der Frau allein. Der Haeirat konnte nur von vorne an für eine bestimmte Periode defeniert ist, also ein tag, eine Woche, ein Jahr .o. s. w.. Nach Ablauf der Periode bracht das Paar keinen Scheidungsurtei. Der Heirat ändert sich automatisch. Es wie die freie Beziehung zwischen Männer und Frauen in Europa.

1.4.3. Der Fall Nasr hamed Abu Zaid (1945)

Prof. Dr. **Abu Zaid** ist ein Scheich und unterrichtete Theologie „Fiqh und Shariaa“ in der Universität von **Tanta**. Er hat ein Buch geschrieben mit dem Titel „**Kritik am religiösen Vortrag**“. 1995 haben einige Rechtsanwälte Klage gegen ihn erhoben, weil das Buch anti-islamische Ideen und Sätze enthalte. Da es in Ägypten kein Gesetz gibt, nach dem man ein Buch verbieten oder einen Beamten wegen seines Glaubens kündigen kann, konnten sie nur eine Aufforderung zur Scheidung gegen **Abu Zaid** erwirken, weil der Heirat in Ägypten für eine Muslimen mit einem Ungläubigen immer noch verboten ist. Der Mann hat, obwohl er den Prozess gewonnen hat, Ägypten verlassen und lebt jetzt mit seiner Frau, die selbst Universitätsdozentin ist, im Ausland.

1.4.4. Der Fall haidar haidar

Es handelt sich um einen syrischen Schriftsteller. Die Fundamentalisten haben im Jahr 1999 Demonstrationen gegen sein Buch „**Walimat Ašab Al-Baḥr**“¹⁰⁹, „Das Essen von Seegrass“ das vom Kulturministerium finanziert wurde. Dabei ist es den Fundamentalisten zum ersten Mal gelungen, ein Urteil zu erwirken, das das Buch verbot. Der Beschluss wurde vom Parlament gebilligt. Infolgedessen wurde das Buch in allen arabischen Ländern verboten.

Dieses Phänomen setzt sich fort, und es sieht aus, als ob die Fundamentalisten schon weitere Erfolge für sich erzielt haben: Im Jahr 2000 haben sie den Staat und das Kulturministerium gezwungen, zwei weitere Bücher zu beschlagnahmen.

Der Krieg um Literatur ist sehr heftig - vielleicht, weil die Fanatiker großes Interesse daran haben und Wert auf Literatur legen, vielleicht auch, weil Literatur von allen Leuten und Schichten gelesen wird, während das bei der bildenden Kunst etwas ruhiger ist, weil sich ein eher begrenztes Publikum mit der bildenden Kunst befasst, und vielleicht auch, weil die Fundamentalisten weniger Interesse an der und Beziehung zur bildenden Kunst haben. Die Krise wirkt sich auf die Tatsache aus, wie ein Künstler sein oder interpretiert werden soll, um Anerkennung zu bekommen.

¹⁰⁹ Der Roman erzählt die Geschichte von zwei Kommunisten, einem aus dem Libanon und einem anderen aus Algerien. Beide haben sich von der Gesellschaft, die sie verbessern wollen, ganz zurückgezogen. Obwohl der Roman nicht wirklich mit den Protagonisten sympathisiert, wurde er von Fundamentalisten wegen zwei Sätzen aus dem Mund eines Kommunisten angegriffen, die den Islam schmähten.

1.5. Eigenständigkeit und Fundamentalisten: Divergenz und Konvergenz

Man muss unterscheiden zwischen Eigenständigkeit als einer Kunstrichtung und den Fundamentalisten als einer islamischen Bewegung in der bildenden Kunst, die sich im Kunstbereich fast als abstrakte Malerei darstellt und sowohl Aktmalerei als auch figürliche Malerei verbietet. Wie bereits erklärt, haben die Künstler der Originalität (die Künstler der Eigenständigkeit) politisch links gestanden. Sie waren Künstler, die sich mit dem Westen nicht identifizieren wollten, Künstler, die an Kunst glaubten und sie als Waffe benutzte.

Nagi schreibt:

„Meine Aufgabe ist, ein nationaler Künstler zu werden, ein Maler für die arabischen Heldenepen. Wir haben genug Helden der hohen Idole, die immer noch im Dunkel der Vergangenheit verschwunden sind, weil sich niemand fand, der sie ans Licht bringen konnte. Mein Wunsch ist, die Liebe dieses historischen Volkes zur Kunst neu zu erwecken, jener Kunst, die Leben und Blut in die Adern des Genies bringt.“¹¹⁰

Nagi sucht nach einer Kunst, die die Idole und Helden der arabischen Gesellschaft wieder belebt.

Künstler wie **Nagi** waren frei von der Religion. Manche waren Kommunisten wie **Yosef Amin**. Sie waren den alten Kulturen stark verbunden, wie der pharaonischen, der koptischen und natürlich auch der islamischen Kunst, allerdings nicht wegen religiöser Ideen, sondern um die charakteristischen Merkmale Ägyptens hervorzuheben. Deswegen war Aktmalerei für sie kein Hindernis, sondern betonte sogar symbolisch die Befreiung der Gesellschaft von der Tabuisierung der Frau. Diese Künstler waren gegen den Klassenunterschied in Ägypten.

„Nagi hat abgelehnt, die Aristokraten mit seiner Kunst zu befriedigen, obwohl er dazu gehörte, er wollte diese Klasse vielmehr herausfordern.“¹¹¹

Die Fundamentalisten teilen mit den Künstlern der Originalität nur das Ziel, sich von Europa zu distanzieren. Aber die Fundamentalisten haben sich über den Islam formiert, und nicht über die Kunst. Sie suchen nach Identität und Fundamenten, aber nicht in der Zeit der pharaonischen oder koptischen Kultur, sondern nur in der Zeit des Islams. Kunst ist für sie nicht ein Mittel der Entwicklung, das einzige Mittel ist der Islam. Die Kunst muss für die Fundamentalisten den Islam bedienen und ihm gehorchen. Für sie ist Aktmalerei verboten, figurative Malerei unerwünscht. Die Fundamentalisten sind Gegner der Modernisten und der Künstler der Eigenständigkeit.

¹¹⁰ ‹Izz Eddin Nagib, Die soziale Orientierung des ägyptischen Künstlers, Hochorganisation der Kultur, Kairo, S. 12.

¹¹¹ ‹Izz Eddin Nagib, Der Sonnenaufgang der modernen ägyptischen Kunst, Dar Al-Mostacbal al-Araby, Kairo, 1982, S. 15.

1.6. Modelle für die Reaktion auf die Krise der Kunst durch Kunstkritiker, Kunsthistoriker und Kunsttheoretiker

Im Jahr 1998 habe ich, einen Artikel in einer Zeitschrift¹¹² über dieses Thema geschrieben und darin betont, dass die Kunstströmung in Ägypten in einer Krise steckt: der praktische Teil geht einen Weg, aber der theoretische Teil geht einen anderen Weg und kann die ägyptischen Erfahrungen noch nicht einordnen. Weiterhin habe ich ausgeführt, dass die „Eigenständigkeit“ keine Theorie der Kunstkritik werden kann, weil dieses Thema aus politischen Konflikten entstand und auch die Kunst für politische Zwecke nutzte. Die Kunst soll ihrem eigenen Weg folgen und keinem von außen auferlegt werden. Ich habe aufgezeigt, dass die Modernisten, die die europäischen Theorien übernehmen, den Unterschied zwischen der Entwicklung der Kunst in Ägypten und Europa übersehen haben, und ich habe dafür einige Beispiele gegeben:

Die Hauptrevolution in der modernen Kunst in Ägypten war hauptsächlich gegen die Impressionisten gerichtet und ging nicht - wie in Europa - von den Impressionisten aus.

Das, was wir in Ägypten Surrealismus nennen, war meistens eine Forschungsarbeit über den Aberglauben des Volkes, vor dem Hintergrund allen Glaubens in Ägypten. Mit anderen Worten: Es war ein Versuch, sich selbst zu entdecken¹¹³, und nicht, wie in Europa, eine Revolution gegen die Herrschaft von Logik und Verstand und basiert hauptsächlich auf spontaner, automatischer Malerei, der so genannten „*Peinture Automatique*“¹¹⁴.

Das, was in Ägypten abstrakt genannt wird, ist eine Bewegung, ein Produkt aus fundamentalistischen Ideen, die figurative Malerei immer noch verbietet. Sie beschäftigt sich mit alten Kalligrafien und Arabeskmotiven und wird somit zu dekorativ.

Die Fundamentalisten haben eine starke Wirkung in der Kunstströmung verursacht und das auf Kosten von gegenständlicher Kunst. Dadurch entsteht eine Atmosphäre, die die Kritiker hindert, den Künstler frei darzustellen und, direkt und indirekt, Kritik frei zu äußern.

Im Internet ist eine Forschungsarbeit von Svein Engelstadt veröffentlicht, die zu einem ähnlichen Ergebnis kommt:

"1.1.3. Methodical problems

A very important question is which methods can be used to discuss and analyse egyptian art. Originally I had been thinking about dividing the material by conceptions like for instance: impressionism, expressionism, surrealism, abstract expressionism etc.

¹¹² Al-Ahram Al-Iqtisadi, Ausgabe vom 20. März 1998.

¹¹³ Ein Beispiel ist *ʿabd ʾal-Hādī ʾal-Gazzār*, das Thema dieser Arbeit.

¹¹⁴ Richard Hoppe-Sailer, *Wie eindeutig ist ein Kunstwerk*, S. 103

These conceptions are being used in egyptian art-literature, I consequently assumed that it would be convenient to use them. Further examination shows however that these conceptions, in an egyptian context, cover something other than western art history associates with them. Furthermore, egyptian artists seem not to fit into one single conception. The relation to egyptian culture showed to be a superior aspect for the most of the artists. Consequently, after working for a long time with the material, I realised that a thematic division of pictorial art, within different aspects of egyptian reality, clarifies things for a further understanding of the topic."¹¹⁵

Im Jahr 1998 wurde eine Konferenz organisiert, auf der dieses Thema unter dem Titel „Die Krise der Kunstkritik in Ägypten“ diskutiert wurde. An dieser Konferenz haben 14 wichtige Persönlichkeiten aus der Kunstwelt teilgenommen:

•Adel Al-Siwi¹¹⁶, •Abdu Gobair¹¹⁷, Aḥmad Nawar¹¹⁸, •Izz Eddin Nagib¹¹⁹, Ibrahim •Abd Al-Malak¹²⁰, Magid Yosef¹²¹, ḥilmy Ettony¹²², Moḥammad •Abla¹²³, Sabrī Mansūr¹²⁴, Aḥmed Fuʿad Selim¹²⁵, Rida •Abd Es-Salam¹²⁶, Wagih Wahba¹²⁷, Fatma Ismaʿil¹²⁸ und Aḥmad Mursi¹²⁹.

Diese Beiträge zu dieser Konferenz wurden in der Kunstzeitschrift „Ain, 1. Ausgabe, Kairo, 1996“ veröffentlicht. Man kann sie wie folgt zusammenfassen:

Gobair und **Nawar** begannen mit der Idee, dass die ägyptische Erfahrung sehr weit fortgeschritten ist, während die Theorien dahinter zurückgeblieben sind.

•**Izz Eddin Nagib** betonte, dass die Beziehung zwischen dem Künstler und der Gesellschaft nicht richtig gesehen und vom Publikum falsch gedeutet wird. Selim hat die

¹¹⁵ Svein Engelstad, "Tendenser i Moderne Egyptisk Maleri, Doktorarbeit, Universität Bergen, Norwegen, <http://folk.uio.no/sveinen/egypt1.html#N72>",

¹¹⁶ •Adel Es-siwi (1952) Arzt, Maler, bekannter Galerist.

¹¹⁷ •Abdu Gobair (1941) Maler, Kritiker

¹¹⁸ Aḥmad Nawwar (1945) Maler und Grafiker. Rektor der Minia Kunstfakultät und jetzt Präsident des Nationalzentrums der Bildenden Kunst.

¹¹⁹ •Izz Eddin Nagib (1942) Maler, Kritiker, Schriftsteller.

¹²⁰ Ibrahim •Abd Al-Malak (1938) Maler, Designer.

¹²¹ Magid Yosef (1951) Maler.

¹²² Helmi Al-Toni (1934) Maler, Designer, Kunstberater für den Verlag Dar Al- Hilal.

¹²³ Moḥamad •Abla (1953) Maler.

¹²⁴ **Sabrī** Mansur (1942) Maler,Rektor der Kunstfakultät in Kairo.

¹²⁵ Aḥmad Fūʿad Selim (1936) Maler, Kritiker, Präsident des Kritikvereins und Direktor des Zamalek-Kunsthouses in Kairo.

¹²⁶ Reda •Abd Es-Salam (1954) Maler, Professor in der Kairo Kunstfakultät.

¹²⁷ Wagih Wahba (1955) Maler.

¹²⁸ Fatma Ismaʿil (1945) Malerin. Professorin in Kunstpädagogik.

¹²⁹ Aḥmad Mursi (1944) Maler.

wichtige Tatsache hervorgehoben, dass die bildende Kunst in Ägypten, anders als die ägyptische Literatur, chronologisch falsch dargestellt wird.

Magid Yosef sprach von dem Bruch in der Geschichte der Kunst vom 16. bis zum 19. Jahrhundert. **Abd Al-Malak, Tony, Abd - Essalam, Esmail und Mursi** diskutierten Sprachprobleme und falsche Übersetzungen der europäischen Begriffe sowie die Tatsache, dass die Kritiker die europäische Entwicklung nicht aufmerksam genug verfolgen.

Am 13. Juni 1997 erschien in der Zeitschrift „Al-Mosawwar“¹³⁰ eine Reaktion des Kritikers Mochtar Attar. Er schrieb, dass Kunstgeschichte und Kritik in Ägypten sich in ihren Rollen und Bedingungen ergänzt hätten und die Kritiker die Entwicklung in Europa sehr genau verfolgten. Als Beweis, dass die europäische Kunst in Ägypten aufmerksam beobachtet und richtig dargestellt wird, präsentierte er Literatur und eine Reihe von Fernsehsendungen, die er kurz zuvor gesendet hatte.

Die Konferenz zeigt, dass die Kunsthistoriker und Kritiker sich der Probleme in den praktischen und theoretischen Ausführungen bewusst sind.

Die Diskussion hat das Thema **„Der Einfluss des Fundamentalismus in der Kunst“** übersehen - oder vielleicht mit Absicht vermieden.

Die Diskussion verhedderte sich im Teufelskreis von Originalität und Modernismus¹³¹.

1.7. Der Einfluss der Politik

Ägypten befindet sich seit 1882 ständig im Krieg oder zumindest nicht im Frieden. Von 1882 bis 1956 herrschte Krieg gegen Großbritannien¹³² oder mit Großbritannien gegen andere¹³³. Seit 1948 existiert in Ägypten die Krise, die aus der Entstehung des Staates Israel und der Tragödie des palästinensischen Volkes, seiner Entwurzelung und seiner Vertreibung in alle Welt und allem¹³⁴, was daraus folgte, resultierte: dem Apartheitsystem in Israel¹³⁵, dem Massaker und vier Kriegen zwischen Ägypten und

¹³⁰ Almosawar „Zeitschriften“, Kairo, 1997, Junie.

¹³¹ „Ain Zeitschrift, erste Ausgabe, Adel Essiwi, 8 Masura street, Kairo, 1998.

¹³² 1882 ist Ägypten unter britische Besatzung gefallen. 1922 wurde es unabhängig, aber die Briten blieben beim Suez Kanal an der großen militärischen Basis der Welt, was fortwährend Krieg und Widerstand provozierte.

¹³³ Ägypten war durch einen Abkommen mit Großbritannien verpflichtet, am Zweiten Weltkrieg teilzunehmen.

¹³⁴ Tarek Al-Beshri, Die politische Geschichte in Ägypten von 1945-1952, S. 182.

¹³⁵ Die Gesetze in Israel sind Apartheidgesetze. Dazu einige Beispiele:

Israel¹³⁶. Man kann auch nicht ignorieren, dass die Unterstützung des Westens für den Staat Israel und dessen Ausstattung mit Waffen die Moral des Westens beim Volk und bei den Intellektuellen in Ägypten immer unglaubwürdiger erscheinen lässt.

In Frankreich¹³⁷ hat der Forscher La Pierre bei der Untersuchung von 36 französischen Zeitschriften und Zeitungen herausgefunden, dass Israel stets mit folgenden Formulierungen bedacht wurde:

- Die Israelis wollen nur leben
- Israel ist ein Land des Friedens
- Israel ist ein Land der Kultur, des Reichtums und der Gerechtigkeit
- Die Kriege zwischen den Arabern und Israel waren Verteidigungskriege gegen die Araber
- Israel ist die demokratische Oase im Nahen Osten
- Die israelische Gesellschaft ist stark und einheitlich
- Der Holocaust wird immer stark betont, wenn es im Nahen Osten kriselt
- Die Israelis sind dem Westen ähnlich

Bezüglich der Formulierungen für die arabischen Staaten hat La Pierre Folgendes herausgefunden:

- Die arabischen Staaten sind Aggressionsstaaten
- Ein Araber ist ein armer Mensch ohne Ausbildung, der mit vielen Frauen lebt
- Die Araber leben unter diktatorischen Regierungen
- Die Araber bedrohen Israel ständig
- Die Araber wollen die Juden ins Meer werfen
- Ein Araber ist von Natur aus gewalttätig und verlangt nach Waffen
- Die Palästinenser wurden kaum erwähnt

Die Recherche sich mit Zeitungen aus dem Jahr 1958 befasst.

Landgesetz: Das Gesetz bestimmt, dass das Land zu 95% jüdisch sein muss; das heißt ein Araber, Moslem oder Christ darf kein Land von einem Juden kaufen, sondern nur umgekehrt. In Südafrika lautete das entsprechende Gesetz, dass das Land zu 85% im Besitz Weißer zu sein hatte, war also deutlich weniger extrem als das in Israel.

Kollektivstrafe: Wenn ein Mitglied einer arabischen Familie vom Staat Israel schuldig erklärt wird, muss die ganze Familie bestraft werden. Wohlgemerkt: Die Kollektivstrafe trifft ausschließlich arabische Familien.

Rückkehrrecht: Das Rückkehrrecht gilt nur für Juden, nicht für Moslems oder Christen, sogar dann, wenn die „zurückkehrenden“ Juden nichts mit dem Land zu tun haben.

¹³⁶ Zwischen Ägypten und Israel brachen vier Kriege aus: der Krieg von 1948, der Krieg von 1956 (Großbritannien, Frankreich und Israel gegen Ägypten), der Krieg von 1967 (der 6-Tage-Krieg) und der Krieg von 1973.

¹³⁷ La Pierre, J.W., L'information sur l'état d'Israël dans les grands quotidiens français en 1958, Paris: édition du C.N.R.S., 1968.

In einer anderen Recherche hat ein Ägypter die französische und britische Presse von 1956 bis 1968 untersucht, und er kam zu einem ähnlichen Ergebnis¹³⁸.

Auch in Amerika wurde eine Recherche zu dem gleichen Thema durchgeführt, die zu einem ähnlichen Resultat führte¹³⁹.

Diese Sachlage war der Hauptgrund dafür, dass die ägyptischen Surrealisten sich von den europäischen trennten. Die Palästinafrage und die anti-westlichen Tendenzen in Ägypten führten die ägyptische Kunst in verschiedene Richtungen:

Direkter Einfluss: Bilder und Kunstwerke über Krieg, Palästina, die palästinensischen Flüchtlinge, u.s.w.

Indirekter Einfluss:

- Mehr Glauben an und Verbindung zu dem ehemaligen Ostblock und seiner Politik, Kultur und damit auch Kunst
- Verstärkung der nationalistischen Ideen und Identität
- Stärkung der Fanatiker

¹³⁸ hamid Rabi^c, Die Philosophie der Israelischen Propaganda, Beirut, Forschungszentrum, P.L.O. Nr. 72, 1970.

¹³⁹ Suleiman, M., An evaluation of the Middle East news coverage in seven American news magazines, July-December 1956, Middle East Forum, vol. LXI, no. 2. late autumn 1956,9-30.

2. Kapitel

2.1. Eine Rückschau auf den kunsthistorischen und gesellschaftlichen Kontext der Schaffenszeit von Al-Gazzār

Man kann die ägyptischen Kunstströmungen dieser Zeit nicht verstehen und auch den Künstler **Al-Gazzār** in ihnen nicht richtig verorten, wenn man nicht zugleich eine Reihe von Künstlergruppierungen der 40er, 50er und 60er Jahre und insbesondere des Jahres 1948 in den Blick nimmt. Das gilt auch für einige eher punktuelle Ereignisse, wie z.B. die Begegnung von **Al-Gazzār** und Yosef Amin.

2.2. Die Gruppe „Al-Fann wa Al-Ourriyya“ „الفن والحرية“ („Kunst und Freiheit“)

Die Gruppe "Kunst und Freiheit" ist als Solidaritätsgruppe für die „entarteten Künstler“, die unter dem Nazi-Regime gelitten haben, entstanden. Sie arbeitete intensiv mit den französischen Surrealisten zusammen, und das gab der Gruppe eine klare Identität als eine internationale Gruppe, führte allerdings auch zur Auflösung der Gruppe im Jahr 1948¹⁴⁰.

Mitglieder der Gruppe: George Hanin¹⁴¹, Ramssis Yonan¹⁴² Bild Nr. 143, Fu'ad Kamel¹⁴³ Bild Nr. 144, Kamel At-Telmesani¹⁴⁴ Bild Nr. 145.

„Es handelte sich um eine revolutionäre Gruppe. Surrealismus bedeutet eine soziale und moralische Revolution.“¹⁴⁵

So schrieb Ramssis Younan, ein Mitglied der Gruppe, einmal.

¹⁴⁰ Nach der Entstehung des Staates Israel haben sich die ägyptischen Surrealisten von den Franzosen und den europäischen Künstlern getrennt.
Samir Gharib, Surrealismus in Ägypten, Kairo, 1986. S. 34

¹⁴¹ George Hanin (1914-1977) war Dichter, Schriftsteller und Mitbegründer der Gruppe „Kunst und Freiheit“.

¹⁴² Ramssis Yonan (1913-1066) war Maler, Kunstkritiker und Mitbegründer der Gruppe „Kunst und Freiheit“.

¹⁴³ Fuad Kamel (1919-1973) war Maler und Mitbegründer der Gruppe „Kunst und Freiheit“.

¹⁴⁴ Kamel At-Telmesani (1925-1070) Maler, Kunstkritiker, Theaterregisseur und Mitbegründer der Gruppe „Kunst und Freiheit“.

¹⁴⁵ Izz Eddin Nagib, Die soziale Orientierung des ägyptischen Künstlers, S. 41.

Alle Mitglieder waren Linke in einer rechts-konservativen Gesellschaft. Die Gruppe war stark politisch orientiert.

Hennien schrieb:

„Kunst ist nicht nur emotional. Sie richtet sich gegen die Regierung und die herrschenden Klassen. Kunst ist eine Revolution.“¹⁴⁶

Alle waren Surrealisten in einem akademischen, impressionistischen Kunstmilieu, gegen das die Gruppe heftig ankämpfte.

Ramssis Yunan schrieb:

„Das europäische akademische und impressionistische Modell hat sich stark verbreitet¹⁴⁷, bis diese billige Formel ein Maßstab für die Kunst geworden ist.“¹⁴⁸

Sie veröffentlichten mehrere Zeitschriften mit scharfen, soziopolitischen Artikeln, die ihnen oft Probleme verursachten¹⁴⁹, veranstalteten Demonstrationen und führten verschiedene politische Aktivitäten durch. Sie richteten fünf sozialpolitisch positionierte Ausstellungen aus, kämpften gegen die Klassenwidersprüche¹⁵⁰ und für die Befreiung und die Gleichberechtigung der Frauen nicht nur in Ägypten, sondern in der ganzen Welt. Sie agitierten nicht nur gegen die Nazis in Europa, sondern auch gegen alle Weltprobleme. Sie waren eine internationale Gruppe.¹⁵¹ In ihren Zeitschriften fanden sich mehr Artikel über die restliche Welt als über Ägypten: über den spanischen Bürgerkrieg, über Kritik an der Widerstandsliteratur in Frankreich¹⁵² oder über Solidarität für europäische Frauen wie in der Tragödie von Sonia Arakestin.¹⁵³¹⁵⁴

¹⁴⁶ Refaat As-Said, Geschichte der revolutionären Gruppen in Ägypten. 1976. S. 154

¹⁴⁷ Die ägyptische Kunstrevolution in 20 Jahrhundert sieht die impressionistische Kunst als Teil der akademischen Kunst. Siehe 1.6. S.33

¹⁴⁸ Ramssis Yunan, Studium in der Kunst, ?, S. 142.

¹⁴⁹ In der Zeitschrift „At-tataour“ („Die Entwicklung“) Ausg. 5, 1940, schrieb Anwar Kamel einen Artikel über Freiheit und Emanzipation. Er wurde sehr stark kritisiert als Parteinahme für den Libertinismus. In der Zeitschrift „Un Effort“, 1943, Ausg. 44, S. 16, erschien ein Artikel von George Hanien über Trozki. In Don Quichotte, Kairo, März 1940, erschien ein Artikel über den Klassenkampf. Diese Zeitschrift wurde auch von der kommunistischen Partei in Ägypten unterstützt.

¹⁵⁰ George Hanien, das Lied der Gewaltigen, Les Humbles, Paris, Junie, 1935

¹⁵¹ George Hanien veröffentlichte in verschiedenen französischen und belgischen Zeitschriften wie z.B. in „Savoir Vivre“, 1946, „Les Humbles“, 1935, und „Troisième Convoi“.

¹⁵² Magisterarbeit, Yasser Shehata, S.27-29.

¹⁵³ Sonia Arakestin (23 Jahre alt) war die Tochter eines spanischen Botschafters. Sie verliebte sich in einen kanadischen Soldaten, der sie heiraten wollte. Am Morgen des 3. September 1945 ging sie in eine Telefonkabine vor ihrem Haus. Sie kam nackt wieder heraus, ging die Treppe des Hauses hoch zu ihrer Wohnung, warf sich so aus dem Fenster und starb.

¹⁵⁴ Samir Gharib, Surrealismus in Ägypten allgemeine Buchorganisation, 1986, S. 66-87).

„Die Gruppe [Kunst und Freiheit] war sehr sensibel gegenüber dem Weltgeschehen und gegenüber Veränderungen.“¹⁵⁵

Die Beziehung zwischen der Gruppe „Kunst und Freiheit“ und den europäischen Surrealisten war am Anfang sehr stark. Es fand ein starker regelmäßiger Austausch von Briefen und gegenseitigen Besuchen statt.¹⁵⁶

André Breton schrieb an George Hanien:

„Der Teufel hat zwei Flügel, einen in Paris und einen in Kairo.“¹⁵⁷

Die Beziehung zwischen den ägyptischen und den französischen Surrealisten erreichte ihren Zenit im Jahr 1947 in Paris, als Breton George Hanien auswählte, um die neuen Personen und Gruppen zu prüfen, die sich an der Internationalen Surrealistischen Gruppe beteiligen wollten. Diese Prüfung wurde „Cause“ genannt.¹⁵⁸

Die Beziehung hat sich aber wegen der Widersprüche zwischen den ägyptischen und den europäischen Künstlern und Intellektuellen langsam abgekühlt. Sie haben sich im Jahr 1948 klar und offiziell getrennt, Zeitgleich mit dem Beginn der Tragödie des palästinensischen Volkes.

„Die Europäer verleugnen alle ihre Prinzipien“, sagte George Hanien nach der Erschaffung des Staates Israel. Damit war die Gruppe in einer Sackgasse gelandet.

Der Künstler und Journalist **Anwar Kamel** versuchte den eingeschlagenen Weg weiterzugehen, indem er eine neue Gruppe mit neuen jungen Künstlern gründete. Er gab ihr den Namen „Brot und Freiheit“. Die ägyptische soziale Dimension war nun klarer, die internationale Identität weniger deutlich.

Die Schnittmengen mit Europa wurden immer kleiner und die EigenständigkeitsKünstler immer stärker.

Am 16. August 1949 schrieb Hanien an Nicolas Calas:¹⁵⁹

„Zum ersten Mal seit 1936 fahre ich nach Paris ohne Lust und ohne den Versuch, Breton zu treffen.“¹⁶⁰

„Wegen ihrer Bündnisse mit den europäischen Künstlern, anstelle einer Orientierung an ägyptischen Verhältnissen, konnte die Gruppe „Kunst und Freiheit“ nicht länger

¹⁵⁵ ‹Izz Eddin Nagib, Die soziale Orientierung des ägyptischen Künstlers, S. 42.

¹⁵⁶ Lettre George Henein-Henri Calet, Grandes Largeurs No. 2-3 Paris, Automne-Hiver 1981

¹⁵⁷ Lettre Geodge Hanien-Ande Briton, Grandes Largeurs No. 2-3 Paris, Automne.Hiver 1981

¹⁵⁸ Samir Gharib, Surrealismus in Ägypten. 1986, S. 23

¹⁵⁹ Der Vertreter des Surrealismus in New York.

¹⁶⁰ Nicolas Calas, Une Voix qui vient de loin, Paris. 45

bestehen; die neue Gruppe „Brot und Freiheit“ aber konnte die neuen Bedürfnisse der Gesellschaft nicht erfüllen.“¹⁶¹

So kam das Ende der Gruppe „Kunst und Freiheit“ und der Gruppe „Brot und Freiheit“.

2.3. Die Gruppe „Al- Fann Al-mu‘asir“, („Zeitgenössische Kunst“)

Die Gruppe "Zeitgenössische Kunst" wurde von dem Lehrer **ḥussein Yosef Amin** gegründet. Obwohl die Mitglieder dieser Gruppe jünger und weniger intellektuell waren, orientierten sie sich an der Lehre der Gruppe "Kunst und Freiheit".

Die Ziele der Gruppe „Zeitgenössische Kunst“ kann man in einem alten Dokument nachlesen. Es ist ein handschriftliches Protokoll des Künstlers **Al-Gazzār**, das Protokoll der Gründungsversammlung. Dieses Protokoll fand ich unter den alten Papieren des Künstlers, die ich durchgesehen habe,¹⁶² und das hier zum ersten Mal veröffentlicht wird¹⁶³:

„.....Ziele der Gruppe sind

- 7. die Beziehungen zwischen den Mitgliedern zu stärken.*
- 8. das Niveau der Kunst in Ägypten zu heben.*
- 9. die Verbreitung der Kenntnisse über Kunst in der Bevölkerung sowie die aktuellen Künste dem Publikum näher zu bringen.*
- 10. die verschiedenen Länder in Orient und Okzident durch Kunst zu verbinden.¹⁶⁴*

Die Mittel zur Realisierung dieser Ziele sind laut Protokoll:

„Um diese Ziele zu realisieren, soll die Gruppe als geeignete Mittel und Maßnahmen Kunstprodukte, Ausstellungen im In- und Ausland, Übersetzungen, Vorträge, Broschüren einsetzen sowie eine Zeitschrift veröffentlichen.“¹⁶⁵

Man erkennt auf den ersten Blick, dass das erste Ziel sehr persönlich ist: *„Die Beziehung zwischen den Mitgliedern zu stärken...“*

Das zweite Ziel ist sehr ägyptisch: *„Das Niveau der Kunst in Ägypten zu heben“*

Das dritte Ziel ist kulturell: *„Die Verbreitung der Kenntnisse über Kunst“*

¹⁶¹ Izz Eddien Nagib, Die soziale Orientierung des ägyptischen Künstlers, S.44.

¹⁶² Siehe Interview mit der Ehefrau 3.2.4.

¹⁶³ Dokument Nr. 1

¹⁶⁴ Op., cit

¹⁶⁵ Op., cit

Das vierte Ziel ist international: „...*die verschiedenen Länder im Orient und im Okzident durch Kunst zu verbinden.*“

Diese Reihenfolge ist mit Sicherheit kein Zufall, sondern von großer Bedeutung.

Die erste Ausstellung der Gruppe fand 1946 statt. Sie hieß „*Die Welt der Angst*“. Die zweite folgte 1948, die dritte 1950, die vierte 1952, die letzte 1954.¹⁶⁶

Im ersten Manifest der Gruppe "Zeitgenössische Kunst" heißt es:

*"Die moderne Kunst ist keine unschuldige Dokumentation mehr von dem, was man fotografisch sieht, sie ist keine Art Spaß und Freude mehr, sie ist kein Mittel zur Schmerzbetäubung mehr, denn sie ist in der modernen Kultur ein Mittel der Erkenntnis und eine Orientierung des Bewussten und keine Ablenkung von Bewusstsein mehr."*¹⁶⁷

Man merkt, dass trotz der Verschiedenheit beider Gruppen ihnen die Überzeugung gemein ist, dass Kunst ein Mittel der Entwicklung der Gesellschaft sei. Mit anderen Worten: Kunst ist kein Ziel, sondern ein Mittel; die Gesellschaft ist das Ziel. Dieser Standpunkt demonstriert im Wesentlichen das Kunstverständnis in Ägypten.

Mitglieder dieser Gruppe waren:

• Abd Al-Hadī Al-Gazzār, ḥamed Nada¹⁶⁸, Maher Raʿef¹⁶⁹, Samir Rafeʿ¹⁷⁰, Ibrahim Massʿud, Maḥmoud ḥalil, Salem Al-ḥabaši und Yosef Kamal.¹⁷¹

Die Gruppe „Zeitgenössische Kunst“ war auch eine surrealistische Gruppe. Von Intellektuellen wurde sie, ebenso wie die Gruppe „Kunst und Freiheit“, abgelehnt.

*„Surrealismus ist psychologische Verlorenheit in der Dunkelheit der Verzweiflung.“*¹⁷²

*„Surrealismus ist eine Entstellung des richtigen Verstandes und Geschmack und macht aus dem kranken Geschmack einen Maßstab für Logik, aus der Verrücktheit einen Maßstab für Genialität.“*¹⁷³

¹⁶⁶ Samir Gharib, „Surrealismus in Ägypten“, Allgemeine Buchorganisation, 1986. S. 144

¹⁶⁷ ʾabd ʾal-Ḥadī ʾal-Gazzār, Mission de Recherche et de Coopération et Service culturel au Caire, S. 58.

¹⁶⁸ ḥamed Nada (1924-1990) war Präsident der Malereiabteilung und Begründer des Faches Wandmalerei in der Kunstfakultät von Kairo.

¹⁶⁹ Maher Raaef (1926-1993) war Präsident der Grafikabteilung in der Kunstfakultät von Alexandria.

¹⁷⁰ Samir Raei (?) war Maler. Er reiste mit den anderen Mitgliedern der Gruppe ins Ausland.

¹⁷¹ Gründertreffen der Gruppe Dokument Nr. 2.

¹⁷² ḥamed Said, Vortrag in der Geographischen Gesellschaft, November 1981.

¹⁷³ Anis Mansur, Wir hatten Zeit in dem Akkads Salon, Oktober Zeitschrift, Ausg. 263, May 1981.

*Anders als die Gruppe „Kunst und Freiheit“ bestand diese Gruppe nur aus Malern. Die Gruppe „Zeitgenössische Kunst“ umfasste keine Schriftsteller, keine Dichter keine Politiker. Vielleicht wurde die Gruppe deswegen nicht literarisch aktiv, etwa in Zeitungen oder Zeitschriften. **Āl-Gazzār** veröffentlichte ab und zu Artikel in verschiedenen Zeitschriften. Einer von diesen Artikeln war erstaunlicherweise sehr konservativ und richtete sich gegen die Aktmalerei, obwohl er doch einer der Künstler in Ägypten war, die am häufigsten Akte gemalt haben.¹⁷⁴*

„... Wenn auch die Mediziner Ausbildung ein Studium des menschlichen Körpers erfordert, wenn es ebenso notwendig ist, den Menschenkörper zu untersuchen, um seine Krankheiten zu diagnostizieren, so ist es in der Kunst nicht begründet, einen nackten Menschen zu malen, besonders dann nicht, wenn der Mensch ganz nackt vor den Studentinnen und Studenten stehen muss: Hierbei werden vorgeschoben Gründen wie die Suche nach Schönheit, Ästhetik und Proportionen ...“

In diesem Artikel zeigt sich **Al-Gazzār** deutlich als Fundamentalist, obwohl er in seinen Bildern sehr freie und liberale Visionen hatte. Der Einfluss der Religion war immer präsent; er rührte von seinem Vater, einem Scheich, her. In Al-Gazzār's Bildern aber trifft man auf etwas anders.

2.4. Der Einfluss von hussein Yosef Amin

ħussein Yosef Amin war ein Lehrer von **Al-Gazzār**. Er war Kunstlehrer am **Al-ħilmya Gymnasium** und für **Al-Gazzār** der erste Kunstlehrer überhaupt. Der Junge aus **As-Sayeda Zeinab**, der Sohn eines Scheichs, traf auf einen großen erfahrenen Kunstlehrer, den in Kairo lebenden intellektuellen Künstler und bekannten arabischen Theoretiker, den Linken, den Kunstpädagogen **Yosef Amin**.

Amin gehörte zur Gruppe der Kunstpädagogen, die unter der Leitung des bekannten Kunsttheoretikers **ħabib Georgi** in Ägypten arbeiteten.

Georgis Schüler gründeten eine interne Kunstgruppe mit dem Namen "Kunstfürsorge-Gruppe". Die meisten von ihnen arbeiteten als Kunstlehrer in Gymnasien, wo sie ihre Methoden und ihre modernen Ideen über Kunst unter den Schülern verbreiteten.

Yosef Amin selbst hatte an der Revolution 1919 teilgenommen. Er war nach Spanien gereist, nachdem er bemerkt hatte, dass er von der Regierung in Ägypten Probleme zu erwarten hatte. Von Spanien aus war er nach Brasilien gegangen, wo er als Kunstlehrer

¹⁷⁴

gearbeitet hatte. Als engagierter Künstler hatte er auch dort an den politischen Bewegungen teilgenommen, bis er auch in Brasilien von Verhaftung und Ermordung bedroht wurde. Mit Hilfe einiger Libanesen in Brasilien konnte er zurück nach Ägypten fliehen.

In Ägypten arbeitete er zunächst als Kunstlehrer, dann als erster Direktor der Kunstpädagogik und später als Direktor der Schulaufsicht in der Provinz **Al-Suez**.

Yosef Amin gründete die Gruppe "Zeitgenössische Kunst", in der auch **Al-Gazzār** Mitglied war.

Kunst ist kein Dekor des Lebens.

Kunst ist da, um den Unterdrückten zu helfen.

Kunst ist da, um die Gesellschaft zu befreien.

Das war Yosef Amins Lehre¹⁷⁵.

Al-Gazzār traf **Yosef Amin** am Anfang seines Künstlerlebens. Er war wie so viele andere junge Künstler damals von dessen Theorie beeindruckt¹⁷⁶.

Yosef Amin unterrichtete **Al-Gazzār** offiziell ein Jahr lang am Gymnasium. **Al-Gazzār** schloss sich der Kunstgruppe an, die **Yosef Amin** in der Schule organisiert hatte. Außerhalb der Schulzeit ging **Al-Gazzār** abends zusammen mit anderen Künstlern in Amins Atelier, um privaten Kunstunterricht zu nehmen.

Amins Kunstkurs gliederte sich in zwei Phasen:

Die erste Phase beinhaltete die Neuentdeckung und das Verständnis der Natur, indem man auf Details geachtet und die Rolle des Lichts wahrgenommen werden sollte, um die in den Bildern widerzuspiegeln.

In der zweiten Phase galt es, sich von der Natur zu befreien und dahinter zu schauen, um Menschen zu entdecken und um die Gesellschaft zu verstehen.

Die Beziehung zwischen **Al-Gazzār** und **Yosef Amin** blieb über den Kunstunterricht hinaus bestehen; **Al-Gazzār** heiratete später eine Verwandte von Yosef Amins Familie¹⁷⁷.

Die Beziehung zwischen den beiden war lang und tief: Sie entwickelte sich von der Lehrer-Studenten-Beziehung zur Beziehung unter Kollegen, von der Arbeitsbeziehung zur familiären Beziehung¹⁷⁸.

Yosef Amin war Theoretiker, Kunstpädagoge und Kommunist; ein Mann von starken Überzeugungen.

War Al-Gazzār das auch? War auch er Kommunist?

¹⁷⁵ ʿābd āl-Hādī āl-Gazzār, Al-Mostakbal Al-Arabi, Kairo, S. 65

¹⁷⁶ Photo Nr. 4.

¹⁷⁷ Photo Nr. 4.

¹⁷⁸ Dokument Nr. 3, Brief von Amin an **Al-Gazzār** mit dem Briefkopf der Gruppe.

Kapitel 3

Wer ist ʿAbd Al-Hādī Al-Gazzār?

Vita und soziale Geschichte des Künstlers

3.1. Die Sozialisation

3.1.1. Umwelt

Scheichs, Religion, Mauleds¹⁷⁹

Al-Gazzārs Familie stammt aus **Tanta**. Im Jahr 1924 zog die Familie nach **Alexandria**, nach **Al-Qabbari**, wo **Al-Gazzār** geboren wurde, im Jahr 1940 dann nach Kairo. Die Städte **Tanta** sowie **Al-Qabbari** als auch **As-Sayeda** sind Gebiete von bekannten Scheichs und Mauleds. Tanta liegt in der Mitte des Deltas. Dort steht eine große Moschee eines in Ägypten sehr bekannten Scheichs, **Assayed Al-Badawi**. In Tanta wird der bekannteste Mauled (der Geburtstag des Scheichs) Ägyptens gefeiert. Dieser Mauled ist das Hauptereignis in der Stadt Tanta. Nach Angabe des Bruders von **Al-Gazzār**¹⁸⁰ besuchte die Familie regelmäßig diesen Mauled, sogar, als sie später in Alexandria lebte. Dieser Mauled dauert eine Woche. Dort werden Zelte aufgebaut, in denen kostenlos Essen für die Armen und die Besucher des Mauleds ausgegeben wird. Es gibt auch Zelte, in denen Religionsunterricht erteilt wird, und Zelte, in denen die Geschichten und Karamat¹⁸¹ von **Al-Badawi** erzählt werden. Daneben werden auch Zelte für Derwische und Derwischentanz aufgebaut sowie für einen kleinen Volkszirkus, für Magier, Musik und Bauchtanz. Am Ende stehen Zelte für Glücksspiele. Der Mauled bietet Gelegenheit zum Handel mit traditionellen esoterischen Symbolen, den verschiedenen Schutzsymbolen gegen den bösen Blick, verschiedenen Glückssymbolen und Amuletten¹⁸² wie auch mit normalen islamischen Symbolen wie Weihrauch, Rosenkränzen, Koranbüchern und Koranversen als Schmuck oder Amulette sowie Gebetsteppiche. Außerdem sind die verschiedenen Hellseher vertreten.

Am Geburtstag, nach dem Mittagsgebet, findet ein großer Umzug auf der Hauptstraße statt. Dieser Hauptumzug besteht aus verschiedenen kleineren Umzügen. Den Anfang macht ein Kavallerieschwadron, dann folgt ein Umzug von Sufis mit ihren Flaggen, danach die Favoriten des Scheichs in festgelegter Bekleidung (grün und weiß).

¹⁷⁹ Mauleds sind religiöse Feiern. Anlass ist die Geburt einer namhaften Persönlichkeit der aus der Religion.

¹⁸⁰ Siehe Kapitel 5, 5.2.2. Interview mit seinem Bruder.

¹⁸¹ Karamat bedeutet ungewöhnliche Aktionen oder Wunder, die durch manche Scheichs erbracht werden sollten. Der Islam verbietet die Idee, dass ein Mensch himmlische oder göttliche Kraft haben kann. Trotzdem ist dieser Glaube sehr stark verbreitet.

¹⁸² Amulette sind Gegenstände, die Glück bringen oder Böses verhindern sollen, die im Islam jedoch verboten sind.

Schließlich folgt als Höhepunkt der Auftritt des Nachfolgers (**Khalifat**) von **Scheich Al-Badawi**. Es ist ein Mann auf einem Pferd. Er trägt eine weiße Abaya¹⁸³ und einen dicken hellgrünen Hut aus Seide. Den Hut hält er mit beiden Händen an zwei Griffen fest, seine Augen sind geschlossen, als ob er in tiefen Schlaf oder Meditation versunken und völlig von den Zuschauermassen isoliert sei und nichts spüre. Das Pferd wird von mehreren Personen oder Wachen umringt, manche halten den Mann fest, damit er nicht herunterfällt, und andere halten die Zuschauer und die Neugierigen fern. Wenn der Mann erscheint, schreien die Leute laut und die Frauen stoßen die typisch arabischen Laute (Zaghruta¹⁸⁴) als Ausdruck der Freude aus. Das Pferd geht sehr langsam und macht ständig Pausen, damit das Publikum Zeit hat, den Mann anzusehen. Danach folgt ein verkleideter und geschminkter Kamelumzug mit stark dekorierten Trommeln, auf denen sehr laut getrommelt wird. Am Ende des Umzugs gehen Kinder und auch Erwachsene, die ihn bis zum Ende begleiten. In der Moschee werden jeden Abend dieser Woche das Tauaschihebet¹⁸⁵ verrichtet sowie Religionsstunden abgehalten, in denen natürlich auch die Geschichte von **Scheich Al-Badawi** und seinen Karamat erzählt wird¹⁸⁶.

In **Al-Qabbari** hat **Al-Gazzār** seine Kindheit bis zum Alter von 14 Jahren verbracht. **Al-Qabbari** ist ein armer, alter Stadtteil im Westen **Alexandrias**, der mit dem Hafen entstanden und gewachsen ist. Der Name **Al-Qabbari** ist auch der Name eines Scheichs, der dort gelebt hat und in einer bekannten Moschee begraben ist. Diesem Scheich gilt ein bekannter Mauled, der von vielen besucht wird. Dieser Mauled ist etwas kleiner als der von **Tanta**. Er dauert drei Tage. **Al-Qabbari** hat keinen Nachfolger, und daher fällt die Szene des Khalifats aus. In dem Mauled werden ähnliche Zelte wie in Tanta aufgebaut, etwas kleiner, aber mit typischer Folklore aus Alexandria (Musik, Tanz, Bekleidung). Am Tage des Geburtstags wird ein Umzug von verschiedenen Gruppen veranstaltet. Den Anfang machen Sufis mit ihren Flaggen. Den Höhepunkt bilden Derwische, die mit ihren Schwertern einen Tanz aufführen. Die Musik wird lauter und lauter, dann plötzlich ganz leise, und die Derwische biegen ihre Köpfe nach unten und legen die Schwerter auf die Köpfe. Dann klettert einer von ihnen hoch und läuft über die Schwerter auf ihren Köpfen, während ohne Musik leise gesungen wird. Der Gesang wird immer lauter, bis der Schreitende seinen Lauf ändert. Dann wird die Musik wieder normal, und die Frauen werfen Blumen und Süßigkeiten. Am Ende des Hauptumzugs kommen die Rifaies¹⁸⁷ mit ihren Schlangen, und ganz am Schluss laufen Kinder und Leute, die den Umzug

¹⁸³ Arabischer Mantel.

¹⁸⁴ Zaghrouta ist eine Art Pfeifen, das nur Frauen ausstoßen und das als Symbol der Freude gilt.

¹⁸⁵ Die Tauaschihebete sind Abendgebete, die nicht obligatorisch sind. Sie werden oft im Ramadan oder während anderer religiöser Anlässe verrichtet.

¹⁸⁶ ḥassan Al-ḥoli, verschiedene Elemente im Volkserbe zwischen Städten und Dörfern, Kairo, 1981, S. 121- 124.

¹⁸⁷ Rifaies ist eine Sufi-Sekte. Sie hat eine besondere Beziehung zu Schlangen, die sie oft auf Festen zeigt.

begleiten. Abends wird in der Moschee das Tauaschiahgebet gebetet, es werden Religionsstunden abgehalten und Erzählungen über **Scheich Al-Qabbari** vorgetragen¹⁸⁸.

Al-Qabbari hat aber auch ein anderes Gesicht. Da das Gebiet direkt am Hafen liegt, leben dort viele Hafendarbeiter. Es gibt viele alte Werkstätten, kleine Fabriken und Handwerksbetriebe. Auf der Straße fahren die Lastwagen und Transporter des Hafens hin und her. Dieses Viertel ist voller Bewegung, alte Häuser, Maschinen, Waren, Cafés, kleine Fischrestaurants und einfache Arbeiter, die in Cafés sitzen, schnell etwas essen oder umhereilen. Dort befinden sich ein großer Lebensmittelmarkt und die bekannte Moschee. In diesen Teil von Alexandria kommen Künstler und Kunststudenten, um Landschaften zu malen und Themen wie Bewegung zu suchen. Sie sind nicht nur von der Landschaft fasziniert, sondern auch von den Menschen und der Geschäftigkeit. Gerade dort trifft man Leute aus allen Teilen Ägyptens mit ihren Traditionen und Gewohnheiten: Bauern aus Nord- und Südägypten, die nach Alexandria emigrierten, um Arbeit im oder außerhalb des Hafens zu suchen; Handwerker mit verschiedenen Berufen aus der Stadt **Alexandria** u.s.w.

1940 übersiedelte **Al-Gazzār** mit seiner Familie nach **Kairo** und lebte dort in dem bekannten Stadtteil **As-Sayeda Zainab**¹⁸⁹. Dieser Stadtteil ist nach dem Namen der Enkeltochter des Propheten Moḥammad benannt, die an jenem Ort in einer der wichtigsten Moscheen in Kairo begraben liegt. Dort wird jedes Jahr "El Mauled", die Geburt von **As-Sayeda**, gefeiert. Wie bei allen Mauleds kommen viele Menschen aus verschiedenen Orten Ägyptens: Aus diesem Grund hat dieser Ort viele kleine, einfache Hotels. Das Fest dauert eine Woche, auch ohne die Nachfolge (**Khalifat**), aber mit einem Umzug am Geburtstag und vielen Festivitäten: Zelten mit dem kostenlosen Essen, Religionsstunden, der Geschichte von **As-Sayeda**, Derwischtänzen, Zirkus, Puppentheater, Straßenkino, Glücksspielen, Zelten für Musik und Tanz und natürlich Zelten für Süßigkeiten und die bekannten Fatayar (Crêpes) von **As-Sayeda**. Auf dem Fest werden volkstümlichen Symbole wie bei den Mauleds von **Al-Badawi** und **Al-Qabbari** verkauft.

Während des Mauleds steigt die Zahl der Zauberkünstler, der Schlangenbeschwörer und vor allem der verschiedenen Hellseher¹⁹⁰, die man in **As-Sayeda** auch außerhalb des Mauleds oft sieht. Der Hauptumzug von As-Sayeda besteht ebenfalls aus mehreren Umzügen und wird von Musik begleitet. Es folgt ein Umzug von weiß-grün bekleideten

¹⁸⁸ ḥassan Al-ḥoli, Verschiedene Elemente im Volkserbe zwischen Städten und Dörfern, Kairo, 1981, S. 81.

¹⁸⁹ Kapitel 5, 5.2.2. Interview mit dem Bruder

¹⁹⁰ Es gibt verschiedene Arten von Hellsehern: Kaffeesatzleser, Spielkartenhellseher, Handleser und Muschellhellseher. Hellsehen ist im Islam streng verboten. Der Prophet sagte: „Alle Hellseher sind Lügner, sogar wenn sie Tatsachen erzählen würden.“ Siehe Kapitel 7, Dechiffrierung und Enträtselung Bild Nr. 48

Männern, die die Favoriten¹⁹¹ von **As-Sayeda** präsentieren. Dann kommen stark dekorierte verkleidete Tanzpferde und die Sufis verschiedener Schulen mit Fahnen. Dahinter folgen große dekorierte Wagen mit kostümierten Menschen, die einen bestimmten handwerklichen Beruf durch Gesang und Musik darstellen: Tischler, Schmiede, Kupferreiniger, Friseur, Bäcker, Fahrer u.s.w. Am Ende befindet sich ein Umzug von Kindern und Erwachsenen, die den Hauptumzug begleiten. Bei diesem wie bei jedem anderen Mauled wächst der Verkauf von Weihrauch und "Ahgiba"-Amuletten gegen das Böse, gegen den Teufel und den bösen Blick. In der Moschee wird an jedem Abend der Woche das Tauaschihebet verrichtet, natürlich finden auch Religionsstunden statt und die Geschichte von **As-Sayeda** wird erzählt¹⁹².

As-Sayeda ist ein besonders altes Viertel in Kairo. In den langen Straßen **As-Sayedas**, die sich schlängeln und nur an wenigen Stellen orange von den Straßenlaternen beleuchtet werden, stehen alte Holzhäuser ganz dicht beieinander, dort sind die offenen Fenster nachts zum Teil dunkel oder sehen wie große, schwarze Augen aus und werden teilweise mit von dem hellen orangen Licht gefüllt. Das Viertel ist nachts voller Magie und Geheimnisse, der Muezzin ruft laut zum Nachtgebet, die ruhige Nacht wird oft plötzlich durch den Klageruf einer Frau durchbrochen, der den Tod eines Bekannten verkündet. Dort trifft man manchmal ein Paar in einer Ecke, das ganz schnell wegläuft, damit es nicht entdeckt wird, oder man sieht eine alleinstehende Frau unter einer Straßenlaterne, die seltsam modern gekleidet und stark geschminkt ist, mit einem Lächeln im Gesicht, vielleicht noch neben dem Körper eines Bettlers, der einen Arm oder ein Bein oder gar beides verloren hat, dort sitzt und auf Geld, Hilfe oder auf gar nichts wartet. In den größeren Straßen, wo das Licht heller ist, wo sich die Cafés und die bekannten Fatair-Restaurants von **As-Sayeda** befinden, sitzen die Leute und reden von den Geschichten des Propheten, unbekanntem dunklen Kräften, die die sexuelle Verirrungen verursacht haben, oder von einem Bekannten, der mit einer Dschinn-Frau verheiratet ist, oder von einer Frau, die von einem Dschinn geliebt und beschützt wird, so dass kein Mensch mehr mit ihr schlafen kann. Dort kämpfen die Menschen gegen das harte Alltagsleben, gegen die Angst vor dem Leben und vor der Zukunft mithilfe der Geschichten der Hellseher, die die Zukunft, das unbekanntes beängstigendes Schicksal der Menschen offen legen und sehen können, oder mithilfe von Frauen, die übernatürliche Kräfte besitzen und die Vergangenheit oder die Zukunft aus dem Kaffeesatz lesen können, oder mithilfe von Geschichten von Menschen, die die Seelen der Toten anrufen und mit ihnen sprechen, um Fragen zu wichtigen Geheimnissen beantworten zu können. Tagsüber sind die kleinen Straßen sonnig, voller Läden und orientalischen Waren aller Art mit umherziehenden Händlern. **As-Sayeda** ist fast wie ein großer Basar. Jede Straße ist wie ein Markt.

Dort hat **Al-Gazzār** gelebt.

¹⁹¹ Sie treffen sich immer in der Moschee von As-Sayeda, feiern ihren Mauled, erzählen ihre Geschichten oder Phantasiegeschichten und beten für die Dame (As-Sayeda).

¹⁹² hassan Al-ḥoli, Verschiedene Elemente im Volkserbe zwischen Städten und Dörfern, Kairo, 1981, S. 55.

3.1.2. Der Vater

Al-Gazzārs Vater war ein Scheich¹⁹³. Er wurde nach Alexandria, ins Al-Qabbari geschickt, um die Al-Qabbari Moschee zu leiten, anschließend nach Kairo, um an der Universität Al-Azhar¹⁹⁴ zu unterrichten. Als Vater war er sehr streng. Sein Haus war ordentlich, sauber, ruhig und religiös. Die Kinder lernten sehr früh, fünf Mal am Tag zu beten. Sie sollten das Fasten in Ramadan regelmäßig und früh ausüben. Schon sehr jung erhielten sie zuhause Koran- und Religionsstunden vom Vater. Ihre Spiele mussten sie größtenteils verheimlichen¹⁹⁵.

Al-Qabbari liegt am Strand des Mittelmeers. Die Kinder konnten nicht widerstehen und gingen heimlich an den Strand. Das Haus war ruhig, die Wände mit Koranversen und Hadisen¹⁹⁶ bedeckt. Im Radio lief morgens der Koran. Alles im Haus von morgens bis abends wurde durch den Islam geregelt: die Beziehung zwischen Vater und Kindern, Mutter und Kindern, den Kindern untereinander, Männern und Frauen u.s.w.

Der Islam im Haus des Scheichs ist aber nicht der Islam der Straße in **Al-Qabbari** oder **As-Sayeda**. Der Glaube auf der Straße ist eine Mischung zwischen Islam, Christentum und altem pharaonischen Glauben und Traditionen. Der reine Islam dagegen verleugnet alle Kräfte, die mit dem Einzelgott (Allah) konkurrieren (Magie, Zauberei, Esoterik, böse Geister, gute Geister u.s.w. sind verboten)¹⁹⁷. Man muss die Menschen, Tiere und Sachen nach vorgeschriebener Weise behandeln¹⁹⁸. Man soll alles auf eine bestimmte, vorgeschriebene Art verstehen¹⁹⁹. Alles ist schon gewusst, und es darf keine Zweifel oder abweichenden Meinungen geben, sonst wäre man ungläubig oder vom Teufel beeinflusst. Das Wissen kommt von Gott²⁰⁰, man muss es annehmen, akzeptieren und glauben. Das Unbekannte weiß nur Gott, die Zukunft weiß nur Gott²⁰¹. Freiheit besteht darin, das zu tun, was Gott will, und nicht, was der Teufel will; zu viele Fragen sind ein Zeichen des schwachen Glaubens. Man lebt, versteht und fühlt nicht, wie etwas sein könnte, sondern wie es schon vorgegeben ist. Alles im Haus war sauber, ruhig und sicher. Das Haus eines Scheichs ist das Haus der Gewissheit. Esoterik und Magie sind verboten, alle volkstümlichen Symbole außer denen des Korans sind heidnisch²⁰². Sexualität ist die

¹⁹³ Das Wort Scheich hat drei Bedeutungen: 1- Bei den Beduinen: der Großvater eines Stammes, 2- In Ägypten: ein islamischer Theologer, 3- Am Golf: eine Stufe höher als Prinz, aber niedriger als der König.

¹⁹⁴ Die größte islamische und älteste Universität überhaupt auf der Welt.

¹⁹⁵ Siehe Kap. 3 , Interview mit dem Bruder 3.2.2. und der Ehefrau 3.2.3.

¹⁹⁶ Rede des Propheten

¹⁹⁷ Surat 9, Vers 51 (Sag, nichts wird uns passieren außer dem, was Gott uns geschrieben hat)

¹⁹⁸ Surat 7, Vers 188 (Ich kann mir nichts Gutes oder Böses machen außer dem, was gut sein will)

¹⁹⁹ Surat 2, Vers 31 (Er lehrte Adam alle Namen)

²⁰⁰ Surat 96, Vers 4, 5 (...der (Gott) den Mensch mit dem Schreiber gelehrt hat. Er lehrte den Menschen, was er nie wusste.

²⁰¹ Surat 6, Vers 59 (Er hat die Schlüssel des Unbekanntes, nur er weiß es)

²⁰² Zahlreiche Symbole sind sehr stark verbreitet: etwa die Hand von Fatima, das Auge von Horus, der Skarabäus, der Ankh und alle Arten von Amuletten.

größte Gefahr. Das Haus vermittelt einen Glauben, der sich von dem Glauben auf der Straße unterscheidet.

In diesem Milieu, aber auch in diesem Haus, wurde **Al-Gazzār** geboren. Er musste sich entscheiden: Auf der einen Seite stand der einfache freie Glauben bei den einfachen Leuten, der wie ein wilder Baum überall und frei wächst und sich ohne Begrenzung entfaltet, eine Mischung zwischen alten und neuen Religionen, Heidentum und himmlischem Glauben, sinnlichen Fantasien und Idealen, dunklen und hellen Ideen, die kaum Kontrolle, Wächter oder Regeln kennen, sondern sehr flexibel sind, so dass jeder seine eigenen Fantasien und Bedürfnisse integrieren beziehungsweise die gewünschten Antworten finden kann. Auf der anderen Seite stand die Religion seines Elternhauses, die auf starken, stabilen Gewissheiten basierte, eine Religion mit festen Regeln und Gesetzen, die eine bestimmte Lebensform vorschreibt und für alle Zeiten und an allen Orten gilt, eine Religion, die man nicht ändern oder verändern kann, der man ausschließlich gehorchen muss.

3.2. Interviews und Diskussionen mit Personen aus der nächsten Umgebung Al-Gazzārs

3.2.1. Sabrī Mansūr

Mansūr ist ein ehemaliger Rektor der Kunstfakultät in Kairo. Er war ein Student von **Al-Gazzār**. Ich traf mich am Freitag, den 11.08.2000, um 18 Uhr mit ihm.

Das Treffen fand in seiner Wohnung im Stadtteil Zamalik statt. Zamalik ist eine luxuriöse Gegend Kairo. Die Wohnung befindet sich nahe der Kunstfakultät, gegenüber der Kunsthochschule.

Bei zwei Tassen Tee in einem einfachen Wohnzimmer, das im alten arabischen Stil möbliert ist, haben wir auf einem Diwan unser Gespräch begonnen. An der Wand hingen nur zwei Bilder von **Mansūr**, die mich sehr schnell an **Al-Gazzār** erinnerten. Die Figuren waren klein, mit ganz kurzen Beinen, aber großen Füßen und Händen.²⁰³

„Al-Gazzār war in den letzten drei Schuljahren, von 1961 bis 1964, mein Lehrer. Wir hatten eine gute Beziehung, aber keine persönliche. Ich war von seiner Malerei beeinflusst, von seiner Welt, von der Stimmung seiner Bilder. Er hat etwas in mir berührt. Er war gläubig und religiös. Er betete regelmäßig (fünf Mal am Tag). Er war aber kein Fanatiker. Er hatte keine klare politische Meinung. Er ließ sich, wie alle anderen, von den Ideen der sechziger Jahre leiten. Er hat sich aber nicht an die Regierung verkauft. Diese Periode forderte bestimmte Eigenschaften. Er schuf eine Art ägyptischen Surrealismus.“

Prof. **Mansūr** antwortete auf eine meiner Fragen: „Nein, seine Kunst hing nicht mit dem alten Ägypten oder der pharaonischen Kunst zusammen, nur mit der arabisch-islamischen Kunst. Er war in seinen Bildern ein Sufi.“

Das Wohnzimmer, in dem wir saßen, war etwas dunkel. In einer Ecke stand ein Blumentopf.

"Er war ein guter Lehrer. Er hatte eine gute Beziehung zu den Studenten, aber nicht als Freund, sondern eher offiziell, immer als Lehrer gegenüber seinen Studenten. Trotzdem war er nie hart, sondern milde und verständnisvoll. Er war nicht rigide. Er war nicht wie viele andere Künstler damals, er war kein Bohemien, mit Barrett, farbigen Hemden, langem Haar und Bart. Er sah immer wie ein Beamter aus, sehr klassisch und normal angezogen, mit Anzug und Krawatte. Er führte eine bürgerliche Ehe. Er war sehr produktiv. Er malte sehr viel, als ob er wüsste, dass er nicht lange leben würde. Er hatte eine wichtige, starke Beziehung zu Hussein Amin, die sehr lange dauerte. Amin war Theoretiker, Künstler und Philosoph. Er hatte die Gruppe „Zeitgenössische Kunst“ im Alter von 45 Jahren gegründet. Beide wurden 1951 wegen des Bildes „Der Hunger“ festgenommen“

Das Bild wurde von der Regierung als Angriff gegen den König und seine innere Politik verstanden. Beide Maler wurden festgenommen und verbrachten ein paar Nächte im

²⁰³

Foto 3 aus dem Interview mit Mansour.

Gefängnis. Nur durch die Hilfe des Künstlers **Maḥmūd Saʿid**, der damals als Richter arbeitete, konnten sie frei kommen.

Mansūr erzählte weiter:

„Al-Gazzār arbeitete immer viel. Er war Lehrer an der Kunstfakultät und an der Fachhochschule. Er malte sehr viel Zuhause; obwohl er krank war, versuchte er immer, stark und gesund auszusehen, was ihm auch gelang. Nur sehr wenige Leute wussten von seiner Krankheit.

Al-Gazzār wusste, dass er einer der wichtigsten Künstler in Ägypten war. Er hat viele Preise gewonnen.

Al-Gazzār sprach viel von Piero della Francesca und war von Maḥmūd Saʿid sehr begeistert.“

Da das Bild „Die Ausgrabung des Suez Kanals“ einem anderen Stil folgt als die anderen Bilder **Al-Gazzār**s²⁰⁴, habe ich Mansūr danach gefragt. Er antwortete:

„Ich war von Al-Gazzār beauftragt, an dem Bild zu arbeiten. Ich habe daran viel gemacht. Er war damals krank und konnte das Bild nicht beenden.“

Bevor ich ging, gab mir der Professor ein Buch, in dem er einen wichtigen Artikel über **Al-Gazzār** veröffentlicht hatte. In diesem Buch habe ich ein Zitat gefunden, das sehr wichtig ist.

„Al-Gazzār hat verstanden, dass er in einem bestimmten Kulturmilieu lebt, das unfähig ist, die eigene Sichtweise des Künstlers zu akzeptieren, unabhängig davon wie fremd und ungewöhnlich sie sei, und deswegen hat er seine Arbeiten mit dem Anschein von Gesellschaftskritik versehen, hinter dem sich seine tatsächliche Intention verbirgt.“²⁰⁵

Ich traf ihn noch einmal und fragte ich ihn nach diesem Zitat. Seine Antwort wiederholte das traditionelle Wissen über **Al-Gazzār** und mir wurde klar, dass er über dieser Zitat nichts Eindeutiges sagen will.

²⁰⁴

Siehe Kap. 5.3.5

²⁰⁵

Sabry Manour, Horizonte der Bildenden Kunst, 2000, S. 131.

3.2.2. Mustafa ʿAbd Al-Moʿti

Mustafa ʿAbd Al-Moʿti ist Dozent an der Kunstfakultät in Alexandria und ehemaliger Rektor der ägyptischen Kunstakademie in Rom sowie Präsident des „Hochschulinstituts der Künste und Literatur“.

Wir trafen uns am Freitag, den 18.08.2000 abends, in einem Klub in Alexandria am Meer. Er sagte:

" Al-Gazzār war ein schüchterner ruhiger Mensch. Er sprach nie viel, zwar sprach er mit seinen Schülern, aber kaum im Kreise von Freunden. Er war krank, sprach aber nicht davon. Wir haben es erst nach seinem Tod erfahren. Er sah nie wie ein Künstler aus, eher wie ein Beamter. In den Ausstellungen machte er kaum Bemerkungen. Als ich Präsident des Hochschulinstituts der Künste und Literatur in Ägypten war, wollte ich die Bilder von Al-Gazzār in einem Museum sammeln. Ich war überrascht, dass seine Frau so viele Bilder von ihm im Keller hatte; wir haben ihr viele sehr günstig abgekauft. Jetzt verkauft sie die Bilder für Millionen. Er hatte nicht viele Freunde. Sein Privatleben war völlig unbekannt. Er mochte es nicht, Zuhause besucht zu werden".

3.2.3. Interview mit dem Bruder

Dipl.Ing. ʿAbd Al-Fattah Al-Gazzār, geb. 1924

Das Treffen fand am 14.08.2001 um 15.00 Uhr im Steuerberatungsbüro seines Sohnes (Imad) im Zentrum von Alexandria statt. Es war warm, und der Sohn bestellte uns den bekannten Zuckerrohrsaft²⁰⁶.

„Ich bin derjenige, der ʿAbd Al-Hādī am besten kannte. Ich habe 40 Jahre lang mit ihm gelebt. Seine Frau hat nur 10 Jahre lang mit ihm gelebt,“ sagte der Bruder, der jünger als 77 Jahre aussah.

„Ich war zwei Jahre älter, körperlich war er größer als ich, jedoch viel schwächer. Schon mit zehn Jahren sah er älter aus. In Al-Qabbari haben wir unsere Kindheit verbracht. Dort hat unser Vater ein Haus gebaut. Obwohl es uns verboten war, hinaus zu gehen und am Strand zu spielen, haben wir es immer heimlich gemacht. Ich ging viel schwimmen, ʿAbd Al-Hādī aber nicht, er war recht schwach und hatte auch andere Interessen. Er interessierte sich mehr für Muscheln. Er sammelte sie und bemalte sie Zuhause. Ich erinnere mich, dass er als Kind schon in seinen Zeichnungen Muscheln in Menschen verwandelt hat. Er wollte schon nach der Grundschule Kunst studieren. Es war sehr eigenartig, dass ein Kind mit kurzen Hosen zur Kunsthochschule ging und

²⁰⁶

Foto 5 aus dem Interview mit dem Bruder

sich anmelden wollte. Sie haben ihn ausgelacht und zurück nach Hause geschickt. Er war krank, das hat er immer gewusst. Er war körperlichen Aktivitäten, Spielen oder Sport nicht gewachsen, während ich damals viel Sport trieb. Ich war ein bekannter Fußballspieler in Alexandria. Mein Bruder interessierte sich für Zeichnen, Musik und Lesen. Er war introvertiert und zurückhaltend. Er zeigte aber schon sehr früh sein Zeichentalent, so dass bereits der Kunstlehrer der Grundschule ihm empfahl, später Kunst zu studieren. Er zeigte auch starke musikalische Begabung. Er spielte sehr gut Ud (Arabische Laute) und konnte auch gut singen. Er wurde im Radio als Sänger angenommen, aber er praktizierte dies nie, er sang nur privat in der Familie. Er war stets allein in seinem Zimmer, entweder zum Zeichnen, Lesen oder Musikhören und Musizieren. Während im Haus fast nur der Koran zu hören war, durfte er in seinem Zimmer Musik machen. Er beschäftigte sich mit der europäischen und arabischen klassischen Musik. Er interessierte sich auch sehr für alte Kulturen, wie die ägyptische, die griechische und die römische Kultur. Er war allein mit seinem Kater Mischmisch, der ihn von Al-Qabbari bis As-Sayeda begleitete. Die Mutter machte sich wegen seiner Krankheit und seiner Schwäche Sorgen. Vielleicht war das ein Grund, dass sie ihn besonders liebte und seinen Willen immer respektierte. Sogar wenn Kinder oder Jugendliche, Mädchen und Jungen in unserem Alter, zu Gast waren, kam er nur kurz zur Begrüßung und kehrte dann zurück in sein Zimmer. Er hatte nie eine Freundin, wie die anderen Jungen in seinem Alter. Es ist mir auch nicht bekannt, ob er überhaupt jemals verliebt war. Er war sehr schüchtern und sprach nicht von seinen Gefühlen. Aber er zeigte Enthusiasmus für Politik. Er ging zu Demonstrationen. Er kletterte einmal über den Schulzaun, um an einer Demonstration teilzunehmen. Er ging zu anderen Schulen, um Studenten zu Demonstrationen aufzurufen. In dem Bereich war er plötzlich sehr aktiv. Er besuchte auch gern die Cafés der Armen und eigenartige Winkel, die uns völlig unbekannt waren, wo er merkwürdige Menschen sah, die später in seinen Bildern auftauchten. Sowohl in der Tahir bik Schule in Al-Qabbari als auch im Gymnasium von As-Sayeda war er der beste Schüler im Fach Kunst. Und auch in der Hochschule der Kunst in Kairo sowie später in der Akademie in Rom war er der beste. Schon während wir in Al-Qabbari lebten, zeigte er viel Interesse an Mauleds. Er besuchte die Mauleds von As-Sayed Al-Badawi, von Al-Qabbari und von As-Sayeda. Er besuchte häufig die Rahman-Zelte.²⁰⁷

3.2.4. Frau Al-Gazzār

Das Treffen fand am Sonntag, den 13.08.2000, im Stadtteil Al-Manial statt, einem Viertel der Mittelklasse. Wir trafen uns in ihrer Wohnung in einer kleinen Straße, die zum Nil führt. Dies war die letzte Wohnung, in der **Al-Gazzār** gelebt hat.

²⁰⁷

Die Zelte für das kostenlose Essen, die die Reichen zu den religiösen Festen aufbauen

Sie hat nach seinem Tod nicht wieder geheiratet, obwohl sie bei seinem Tod erst 30 Jahre alt war.

Er war für sie ein Idol. Sie sah ihn als einen perfekten Menschen.

„Ich war eine Studentin in der Kunst-Fachhochschule. Er war nicht mein Lehrer. Damals unterrichtete er nicht bei uns, sondern in der Kunst-Fakultät. Die Modelle sprachen von ihm stets sehr lobend. Alle Mädchen waren sehr neugierig, ihn kennen zu lernen. Die Modelle sagten, er habe sie nie ganz nackt posieren lassen, sondern immer teils bedeckt, und das natürlich aus Respekt gegenüber dem menschlichen Körper. Eines Tages war ich in einem Vortrag des Professors Samir Rafia, dort traf ich Hussein Amin, Hamed Nada und Al-Gazzār. Mein Onkel Amin machte uns miteinander bekannt. Vom ersten Blick an zeigte er Interesse an mir. Er stellte mir viele Fragen. Er fragte auch meinen Onkel viel nach mir. Ich war auch sehr neugierig, aber als Mädchen durfte ich das nicht zeigen. Gleich nach diesem Treffen hat er um meine Hand angehalten. Wir waren anderthalb Jahre verlobt. Er wollte, dass wir uns vor der Heirat richtig kennen lernen. Er war das vierte von sieben Kindern, drei Jungen und vier Mädchen. Seine Mutter liebte ihn am meisten. Seine Beziehung zu seinen Schwestern war sehr stark. Als er starb, sagten die Schwestern, dass es einfacher gewesen wäre, wenn ein anderer Bruder gestorben wäre. Er liebte die Musik von Umm Kalsoum und Sayed Darwisch. Er war sehr musikalisch. Er konnte gut singen. Er hatte im Radio die Prüfung als Sänger bestanden, aber sein Vater hatte protestiert, um ihn vom Singen abzuhalten. Sein Vater war auch nicht glücklich, als Al-Gazzār sein Medizinstudium abbrach, um Kunst zu studieren.

Sein Vater war Theologiedozent an der Al-Azhar Universität. Al-Gazzār ging häufig mit Hamed Nada nach Al-Hussein²⁰⁸. Dort trugen sie Galabias und gingen zu geheimen Orten unter der Erde, um die ihnen unbekannt, geheimen Rituale der einfachen Leute zu entdecken und zu erleben. Er nahm mich manchmal dorthin mit und zeigte mir diese Menschen, damit ich sähe, woher er seine Bilder hatte. Er war immer sehr ruhig. Er schrie fast nie. Er war stets freundlich. Nichts konnte ihn aus der Ruhe bringen. Wenn er etwas kritisierte, machte er das sehr nett und indirekt, um die Gefühle der anderen nicht zu verletzen. Wir hatten nicht sehr viele Freunde. Ins Haus durften die Freunde nicht kommen; er traf sie nur draußen. Das Haus war nur für uns beide. Ich glaubte, dass böse Blicke ihn schneller als andere treffen könnten²⁰⁹. Er wusste das auch stets. Er liebte seine Töchter sehr, er war ein guter Vater.“

Mit der freundlichen Erlaubnis von Frau Al-Gazzār konnte ich einen Blick in die Papiere des Künstlers werfen. In einer alten staubigen Bibliothek fand ich persönliche Briefe, Karten, handschriftliche Bemerkungen, Dokumente sowie ein paar Bücher. Erstaunlicherweise fand ich keine Bücher über Kunst. Es handelte es sich vorwiegend um religiöse Bücher:

²⁰⁸ Al-Hussein ist ein altes Viertel in Kairo, wo der bekannteste Markt der Welt, „Khan Al- Halil“, ist.

²⁰⁹ Manche Menschen in Ägypten glauben, dass einige Personen von bösen Blicken leichter getroffen werden konnten als andere.

Verteidigung der Religion, Moḥammad Al-gazzali
 Die Orientierung für die Mohammedaner
 Erklärung des Korans
 Der Moslem
 Der letzte Tag
 Das Leiden im Grab
 Das Leiden in der Hölle
 Der Tag des Horrors
 Szenen des letzten Tages
 Fataui und Urteile des Kalifen eOmar Ibn Al-ḥaṭṭab
 Das Evangelium nach Mathäus
 Der Tod der Kleopatra
 Der Gesang des ?15 ?
 Der, der nach Laila verrückt ist
 Die Natur der ? 16 ?
 Die Träume
 Warum träumen wir

In dieser Bibliothek fand keine Bücher über Kunst, vielleicht wurden Sie in einem bessern Ort gebracht weil Sie am teuersten sind. Ich fand ein Heft voller hieroglyphischer Sprachübungen. An der Seite stand eine Bemerkung, die sich auf die Hieroglyphe für Wasser bezieht: **„Der Nil war nicht nur die Quelle des Wassers und des Lebens, sondern auch der Hauptverkehrsweg zwischen dem Norden und Süden Ägyptens“**. Frau **Al-Gazzār** zeigte mir auch ein Exemplar des Korans, in dem **Al-Gazzār** oft gelesen hat. Ich habe bei der Sure von Al-Takwir, die über die Apokalypse spricht²¹⁰, eine handschriftliche Bemerkung von **Al-Gazzār** gefunden. Der Vers lautet:

*”إذا السماء كورت، وإذا النجوم انكدرت، وإذا الجبال سيرت، وإذا العشار عطلت، وإذا الوحوش حشرت، وإذا
 البحار سجرت.....“*

„Wenn die Sonne zur Kugel würde. Und wenn die Sterne ihren Glanz verlieren. Und wenn die Berge sich in Bewegung setzen. Und wenn die hochschwangeren Kamelstuten vernachlässigt werden. Und wenn die wilden Tiere sich versammeln. Und wenn die Meere überkochen.“

Al-Gazzār notierte dazu: **„Gott hat die Sonne als Oval und nicht als Kugel geschaffen. Wenn das Oval eine Kugel wird, und die Hitze verliert, verlieren die Erde und das Sonnensystem das Gleichgewicht, und es kommt zum Chaos, und wenn die Sterne und Planeten ihre Bahnen verlassen, dann ist das das Ende der Welt.“**

”Sie haben ihn ins Krankenhaus gebracht“ sagte seine Frau, **”weil er sehr schwach war. Er blieb dort zwei Wochen. Es ging ihm plötzlich viel besser. Nach zwei Wochen saß ich neben ihm auf dem Bett. Ich war glücklich, weil es ihm besser ging. Wir sprachen miteinander, und dann schloss er die Augen und war tot“**.

²¹⁰

Sure 81, Vers 1 und 2

3.3. Wer ist ʿAbd Al-Hādī Al-Gazzār?

ʿAbd Al-Hādī war der Sohn eines Scheichs, der von einem religiösen Ort zum anderen zog. Er lebte erst in Tanta, dann in Al-Qabbari in Alexandria und wuchs später in As-Sayeda in Kairo auf. Seine Kindheit war sehr diszipliniert, konservativ und durch den Vater erfüllt von der Lehre des Islams. Al-Gazzār war krank und schwach. Er hatte Herzrheumatismus. Seine Eltern gingen aus Angst und Sorge sehr vorsichtig mit ihm um²¹¹. Sie gaben ihm außergewöhnlicherweise Zeit und Raum, allein zu bleiben und seine Persönlichkeit frei zu entfalten. Nach der Beschreibung seines Bruders war er gern allein in seinem Zimmer mit Musik, Malen und Lesen beschäftigt. Das eröffnete ihm wohl eine neue, eigene Welt. Er lebte im Haus seines strengen Vaters, aber seine Krankheit schützte ihm und gewährte ihm eine gewisse Isolation. Wie sein Bruder berichtet, lebte er mehr mit sich selbst als mit den anderen. Er wusste, dass er krank war. Mit dieser Gewissheit muss er die ganze Zeit gelebt haben. Der Druck, der von dem Vater ausging, war gering im Vergleich von der Last, die die Krankheit bedeutete. Er musste von Anfang an lernen, dass er anders war als seine Geschwister. Er durfte vieles nicht machen, nicht ausprobieren, vielleicht auch nicht wünschen. Sport durfte er nicht betreiben, reisen durfte er auch nicht. Er hatte keine Freunde. Er hatte keine Freundin, vielleicht fühlte er sich dafür zu krank. Er beobachtete das Leben seines Bruders und der anderen Kameraden wie ein außerhalb stehender Zuschauer. Einen Teil des Lebens hat er bestimmt nicht als sein eigenes verstanden, sondern als etwas den Anderen gehörendes. Dieser Teil blieb draußen, während sein richtiges Leben in seinem Zimmer stattfand.²¹² Er wollte seinen eigenen Weg finden. War die Lehre des Islams, die ihm vom Vater diktiert wurde, der einzige Fingerabdruck in seiner Seele, oder spielten auch andere Elemente eine Rolle?

Er war gläubig und ein praktizierender Moslem, aber von Anfang an zeigte er auch eine Neigung zu etwas anderem. Der Zufall, dass er zwischen drei Städten oder Stadtteilen gelebt hat, in denen ein einfacher, vieldimensionaler Volksglaube herrschte, hat dem jungen Zuschauer eine ganz andere Alternative aufgezeigt. Es zog ihn zu den Al-Rahman-Zelten, um mit den armen Bauern zu essen, zu den Mauleds, den verschiedenen Zeremonien, Ritualen und ihren Besonderheiten, die naiv und unschuldig-frei waren. Sie reizten ihn, aber sie hatten den Geruch nach Fantasien und Legenden und gingen auf Kosten der religiösen Gewissheit. Die Belehrungen des Vaters über die absolute Gewissheit des Islams waren für den jungen, gläubigen, praktizierenden Moslem nicht alles. Er brauchte noch eine andere Perspektive, und eine andere Welt.

"Lass mich in der Magie, die ich liebe, leben. Ich will die Wahrheit der Dinge nicht wissen. Ein Leben, das nur auf Wissen aufbaut, ist unerträglich."²¹³

²¹¹ Siehe Interview mit dem Bruder, Kapitel 3, 3.2.3.

²¹² Siehe Interview mit dem Bruder, Kapitel 3, 3.2.3

²¹³ ʿābd **āl-Hādī** āl-Gazzār, Mission de Recherche et de Coopération et Service culturel au Caire, S. 81.

Jede Form der Gewissheit war für **Al-Gazzār** eindeutig bitter, denn Gewissheit bedeutete für ihn Krankheit und dass er nicht lange leben würde. Vielleicht musste er vor der Wahrheit fliehen, vor der Logik, vor der bitteren Todesgewissheit, in eine andere Welt. Der Bruder berichtet, dass er von Anfang an eine Neigung zu dieser anderen Welt hatte, zu diesen Cafés und seltsamen Nischen. Es war nicht die Suche nach Themen oder nach dem Charakter Ägyptens, eher die Suche nach seiner eigenen Welt oder seiner Fluchtwelt.

Als Schüler und Student war er sehr fleißig, aber allein. Neben der Schule, oder vielleicht schon vor der Schule, war seine Welt die der Kunst und die der Antike. Er interessierte sich für die alte ägyptische, griechische und römische Mythologie. Schon 1940, nach Abschluss der Grundschule, wollte er sich in der Kunstschule anmelden. Er wurde jedoch abgelehnt, weil er noch zu jung war.²¹⁴ Sein Bruder sagte:

„Es war sehr komisch, dass ein Kind in kurzen Hosen hinging und sich an der Hochschule der Kunst anmelden wollte. Sie haben ihn ausgelacht und schickten ihn zurück nach Hause.“²¹⁵

Er gab nicht auf. Regelmäßig besuchte er das ägyptische Museum. Im Jahr 1942, als er erst 17 Jahre alt war, bekam er eine Freikarte für das Museum von Kairo und Assuan. Diese Karte erhielten nur diejenigen, die ein starkes ernsthaftes Interesse zeigten.²¹⁶ Er besuchte auch Intensiv-Sprachkurse in Hieroglyphisch.²¹⁷ War diese Neigung zur alten Mythologie eine Suche nach Wahrheit oder eine Suche nach einer Alternative zur Realität?

Im Gymnasium war er nicht nur Mitglied der Kunstgruppe, sondern auch anderer Gruppen: der Geografiegruppe und der naturwissenschaftlichen Gruppe. Er war nicht nur ein guter Student, sondern auch ein neugieriger Mensch, der viel wissen wollte und viele Fragen hatte. Seine Neugier offenbarte früh seine Vielseitigkeit, vielleicht auch Widersprüchlichkeit.

Nach dem Gymnasium schrieb er sich in der Medizinischen Fakultät ein.²¹⁸ Aber es dauerte nur 6 Monate, bis er zur Kunsthochschule wechselte.

Er sagte: **„Ich kann nicht Arzt werden, wenn mein Nachname Al-Gazzār (Schlachter) ist.“**²¹⁹

214 ʿābd āl-Hādī āl-Gazzār, Mission de Recherche et de Coopération et Service culturel au Caire, S. 58

215 Siehe Kap. 3, Interview mit dem Bruder, 3.2.2.

216 Dokument 1

217 Dokument 2

218 ʿābd āl-Hādī āl-Gazzār, Mission de Recherche et de Coopération et Service culturel au Caire S. 58

219 ʿābd āl-Hādī āl-Gazzār, Mission de Recherche et de Coopération et Service culturel au Caire S. 58

Er war sich der Tatsache bewusst, dass sein Familienname nur Schrecken verursachen würde. Das war aber nicht der einzige Grund.

Die medizinischen Fakten und Tatsachen in ihrer Exaktheit stellten nicht jene Welt dar, die er suchte. Er suchte noch seine eigene Welt. Wieder musste er wählen zwischen den Lehren der Medizin mit den trockenen Tatsachen und der absoluten Gewissheit und der Lehre der Kunst mit der freien Fantasie.

Der Konflikt zwischen dem Glauben des Vaters und dem Volksglauben auf der Straße war wahrscheinlich nicht einfach, besonders, weil er dem Tod zu nah war. **Al-Gazzār** lebte wohl immer in diesen zwei Welten. In einer harten und bitteren Welt, in der er sich real befand, und in seiner eigenen Welt, die voller Geheimnisse, frei, verrückt und fantasievoll war. Er war von diesem Widerspruch zerrissen.

„Kunst ist nicht nur ein Ausdruck der menschlichen Emotionen und Instinkte, sondern eine Widerspiegelung aller menschlichen Gefühle und Widersprüche in einer ausgewogenen Einheit.“²²⁰

In diesem Zitat, das ich in seinen Dokumenten fand und hier erstmals veröffentliche, charakterisiert der Künstler seine Kunst klar als Emotionen, Instinkte und alle menschlichen Gefühle in einer Einheit. Die Intention **Al-Gazzārs** ist deutlich.

Man macht keinen Fehler, wenn man nach Emotionen, Instinkten und menschlichen Gefühlen in den Bildern von **Al-Gazzār** sucht.

Aber was meinte der Künstler mit dem Wort Einheit? Meinte er Einheit von widersprüchlichen Aspekten?

In seinen Dokumenten fand ich einen wichtigen Artikel von ihm. Er enthält den Vorschlag, statt Aktkurse durchzuführen, mit Gipsfiguren zu arbeiten. Die Begründung war, dass das nackte Posieren gegen die Traditionen der Gesellschaft verstöße²²¹. Dies hat auch seine Frau erwähnt²²². Der Künstler, der dafür bekannt ist, dass er viele Aktdarstellungen mit so vielen tabulosen Figuren und in so vielen verschiedenen entehrenden Positionen gemalt hat, verbietet in einem Artikel Akt-Kurse in einer Zeit, in der Akt-Kurse völlig normal waren und von allen akzeptiert wurden. **Al-Gazzār** ist einerseits ein sehr disziplinierter, konservativer, gläubiger Bürger, andererseits **lebt in ihm eine andere Welt**.

In seiner Bibliothek fand ich mehrere Bücher über die Apokalypse, über das Leiden in der Hölle und über die Strafe im Grab²²³. Das ist der melodramatische Teil der Religion, der Angst und auch Schrecken bringt. Ist dies ein Symbol für die Zerrissenheit von **Al-Gazzārs** Seele? Ist das ein Zeichen der inneren Angst, der Zerrissenheit? Oder war es Angst vor einem inneren Protest gegen sein Schicksal? Die äußere Ruhe, die er zeigte,

²²⁰ Dokument 3

²²¹ Dokument 4

²²² Siehe Interview mit seiner Frau, Kapitel 5, 5.2.3.

²²³ Es gibt eine Theorie im Islam, nach der die Bösen bereits im Grab bestraft werden.

war ein Vorhang, der die innere Unruhe, die Zerrissenheit, die Rebellion und die Angst verdeckte.

Ich habe einen Blick in den Koran geworfen, in dem er gelesen hat, und erstaunlicherweise habe ich Bemerkungen in seiner Handschrift bei der Sure „Attakuir²²⁴“ gefunden. Diese Sure erzählt von der Apokalypse und dem Chaos im Universum, und **Al-Gazzār**'s Bemerkung ist der Versuch einer wissenschaftlichen Erklärung, die den Zusammenbruch der Planeten logisch und realistisch erscheinen lässt²²⁵.

Später traf **Al-Gazzār** Yosef Amin, den kommunistischen Lehrer und Theoretiker. Amin war vertrat konkrete absolute Theorien und Entschiedenheit in Bezug auf die Geschichte: Er sah jeden Kampf als Klassenkampf, hing dem historischen Materialismus an ... Konnte diese Lehre mit ihren Rationalismen und Gewissheiten zu **Al-Gazzār** passen?

Al-Gazzār schrieb:

“Kommunismus ist Täuschung und Betrug. Es interessiert uns nicht, dass Kommunismus eine Entwicklungsphase ist, sondern dass Kommunismus eine große Zersetzung darstellt. Der Kommunismus hat uns auf etwas Wichtiges aufmerksam gemacht, und zwar auf die Erforschung der Seele und ihrer Empfindungen. Unser Kampf gegen den Kommunismus hat weniger mit dem Widerspruch zwischen Kommunismus und anderen wirtschaftlichen Systemen zu tun, sondern mehr mit unserem Wunsch, neue Fundamente errichten zu wollen, Fundamente, die man vorher nie gesehen hat.”²²⁶

Al-Gazzār träumt von einer Welt, die noch niemand gesehen hat. Der Kommunismus enthält für ihn zu viel Gewissheit und konkrete Ideen, etwas, das **Al-Gazzār** nicht ertragen kann.

Yosef Amin wurde sein neuer Lehrer, aber **Al-Gazzār** stand wie immer zwischen zwei Welten. Ein Teil von ihm gehörte der neuen Welt und ein Teil blieb ganz woanders.

Yosef Amin war widerständig und revolutionär, und dies verband beide miteinander. **Al-Gazzār** war in seinem Inneren ein Rebell. Sein Bruder sagte, dass er sehr früh und trotz seiner Selbstbeschäftigung und Zurückhaltung großes Interesse an Politik gezeigt und früh an Demonstrationen teilgenommen hat. Dies passte zum Leben neuen Lehrers. Aber **Al-Gazzār** blieb zerrissen.

Seine Krise war noch tiefer als die Krise von Ismail in dem Roman „Die Öllampe vom Omm Haschem“. Ismail war zwischen London und As-Sayeda Zainab zerrissen, zwischen modern und traditionell. Im Fall **Al-Gazzār** spielte das ebenfalls eine Rolle, aber er befand sich in einem noch einen tieferen Konflikt: der Zerrissenheit zwischen Gewissheit und Traum.

²²⁴ Siehe Interview mit der Ehefrau, Kapitel 5, 5.2.3.

²²⁵ Dokument 5

²²⁶ ʿābd āl-Hādī āl-Gazzār, Mission de Recherche et de Coopération et Service culturel au Caire, S. 82

4. Kapitel

Analyse der einzelnen Werke Al-Gazzārs

Dechiffrierung und Enträtselung

Schaffensphasen im Leben des Künstlers Al-Gazzār (geb. 1925, gest. 1966): Ein vergleichender Überblick über sein Werk und meine Lektüre seiner Kunst

Die Dechiffrierung der Arbeiten eines Künstlers kann gelegentlich die Kunstbegeisterung des Betrachters etwas dämpfen²²⁷. Aber wir werden merken, dass im Fall **Al-Gazzārs** die Dechiffrierung viel dazu beiträgt, die Bilder nicht nur zu verstehen, sondern sie auch mehr zu genießen.²²⁸

Robert Rauschenbergs²²⁹ zitierte:

„Die Malerei bezieht sich auf beides, auf Kunst und Leben. Keines kann gemacht werden. Ich versuche zwischen den beiden handeln.“²³⁰

Diese Perspektive begreift Malerei eher objektiv als subjektiv. Es geht um Kunst und Leben. Obwohl das Wort Leben sehr offen ist, zielt diese Erklärung nicht hauptsächlich auf den Menschen.

Jim Deine²³¹ zitierte aber:

„Das >Statment< zum Überbrücken der Kluft zwischen Kunst und Leben ist, so denke ich, eine schöne Metapher, (.....), aber ich glaube nicht daran. Wenn man den Gegenstand benutzt, um Kluft überbrücken, das ist verrückt. Vielmehr wird der Gegenstand benutzt, um Kunst zu machen“²³²

Dieser Standpunkt bleibt ebenfalls objektiv. Der Künstler zielt nicht auf den Menschen, sondern auf die Kunst.

Gerhard Hoehme gab seinem Zyklus großformatiger Bilder den Titel: »L'Etna - Mythos und Wirklichkeit«

„ETNA

ent-fernt-ab-weisend-ver-hüllend-aus-breitend-kalt-heiß-tief-hoch-gestern-heute: Widerspruch zwischen so viel Dasein. Zwischen Geschichte und Utopie, zwischen Zerstörung und Fruchtbarkeit, zwischen Meer und Himmel, zwischen Üppigkeit und Kargheit, zwischen mir und Dir.“²³³

²²⁷ Harlod N. Lee, Perception and Aesthetic Value, S. 9

²²⁸ R. P. Blackmur, Aburden for the Critics, The Lion and the Honeycomb, 1955, S. 202

²²⁹ <http://www.abseits.de/rauschenberg.htm>

²³⁰ Erläuterungen zur moderne Kunst, Kunstsammlungen der Ruhr-Universität, Bochum, Max Imdahl, 1990, S. 43

²³¹ http://de.wikipedia.org/wiki/Jim_Dine

²³² Erläuterungen zur moderne Kunst, Kunstsammlungen der Ruhr-Universität, Bochum, Max Imdahl, 1990, S. 43

²³³ Lorenz Dittmann, Modernität und Tradition, 1986, S. 59

Dieser Beschreibung der Malerei ist sehr poetisch, eine schöne Beschreibung der inneren und äußeren Widersprüche.

Al-Gazzār aber sagt:

„Kunst ist nicht nur ein Ausdruck der menschlichen Emotionen und Instinkte, sondern eine Widerspiegelung aller menschlichen Gefühle und Widersprüche in einer ausgewogenen Einheit.“²³⁴

Al-Gazzār's Sichtweise bleibt sehr subjektiv. Der Mensch, seine Gefühle, seine Instinkte und seine Widersprüche sind die Themen der Kunst. Sie dreht sich um Menschen, nicht um gesellschaftliche Widersprüche. Was hat das auf der sozialen Ebene zu bedeuten?

Es war zu **Al-Gazzār's** Lebzeiten nicht möglich, und es ist es auch bis heute nicht, die künstlerischen Leistungen **Al-Gazzār's** ganz freimütig darzustellen, denn er hat Tabus angerührt und öffentlich ausgestellt. Die freie Analyse seiner Bilder war aus gesellschaftlichen Gründen nicht möglich. Die soziale Kontrolle verwandelte sich zur Schere im Kopf der Rezensenten und Autoren²³⁵.

Es ist ferner nicht auszumachen, ob sich **Al-Gazzār** selbst eine solche freie Analyse seiner Symbolik überhaupt zugestanden hätte. Vielleicht kann die Analyse die Frage klären, ob sich in seinen Werken Farben, Formen und Töne nicht teilweise aus dem Unbewussten heraus entladen haben. Das Kunstwerk ist die Schöpfung der Menschen, aber trotzdem erhält es eine eigene Existenz, die es von seinem Schöpfer befreit. Das Kunstwerk könnte die ursprünglichen Ideen seines Künstlers total bestreiten. Es könnte Gefühle und Visionen vermitteln, die den an anderer Stelle geäußerten Prinzipien und der Moral des Künstlers widersprechen.²³⁶

Die Analyse des Werkes des Künstlers **Al-Gazzār** zeigt uns eine Welt, die sich völlig von seiner konservativen Einstellung unterscheidet. Man muss sich befreien von dem Eindruck, den die Lebensumstände des Künstlers vermitteln, und dem Eindruck, den man bei der Unterhaltung mit ihm nahe stehenden Personen bekommt. Die Bilder sind anders. Sie reden von einer anderen Person, vielleicht der eigentlichen Person, die sich hinter dem konservativen Anzug eines Beamten versteckt, der Person, die wir auch zwischen den Worten seiner Angehörigen und in seinen Notizen und Bemerkungen spüren können²³⁷.

In der Kunstgeschichte ist diese Phänomen bekannt.

Stolintz schreibt:

„Das Kunstwerk ist etwas, das sich von seiner Herkunft oder vom Künstler unterscheidet. Sobald das Kunstwerk geboren ist, fängt es an, wie ein Mensch, sein

²³⁴ Dokument 3

²³⁵ Siehe Interview mit Prof. Mansur, Kapitel 3.2.1.

²³⁶ Stolintz, Jerome, Aesthetics and Philosophy of Art Criticism, S. 126-129

²³⁷ Op.cit., S. 530

*eigenes Leben und seinen eigenen Charakter zu haben, der total anders als sein Schöpfer sein kann.*²³⁸

Katherine Arne schrieb:

*„Ich kann nie genau feststellen, was dann dem Kunstwerk seine Hitze gibt. Es ist bestimmt nicht das, was der Künstler fühlt.“*²³⁹

Von Stolintz stammt der Satz:

*“Ein großer Teil des Schöpfungsaktes läuft unbewusst ab.“*²⁴⁰

Und Amy Lowell sagt:

*“Die Ideen fallen in das Unterbewusstsein und wachsen dort.“*²⁴¹

Es bleibt aber Tatsache, dass **Al-Gazzār** sich des kulturellen Kontextes bewusst war, in dem er lebte, und der Sanktionen, denen er dadurch unterworfen war. Sehr deutlich sah er die roten Grenzen, die ihm durch das kulturelle Milieu und die religiösen Werte gesetzt waren. Die Gesellschaft war nicht bereit, die Sichtweise des Künstlers zu akzeptieren. Ich schließe mich Mans2r an, wenn er feststellt:

*„Al-Gazzār hat seine Arbeiten mit dem Anschein von Gesellschaftskritik verdeckt, hinter der sich seine tatsächliche Intention verbirgt.“*²⁴²

Ansonsten haben die Kritiker nur den „Anschein“ gesehen. Dem tut es keinen Abbruch, dass er andernorts kritische sogar als Provokation, produziert hat.

Fast alle ägyptischen Kunstkritikern und Kunsthistoriker vertreten die Ansicht - um das gleich zu Eingang dieses Kapitels zu betonen -, dass sich das zweifellos bedeutsame Werk von **Al-Gazzār** sowohl inhaltlich als auch formal in drei aufeinander folgende Phasen unterteilt. Ich finde es sinnvoller, die Arbeiten aus dieser dritten Phase in zwei Gruppen aufzuteilen: Politische Gruppe und sphärische Gruppe. Man würde sie kaum ein und demselben Künstler zuschreiben, gäbe es nicht eindeutige Beweise für die Urheberschaft.

Entsprechend unterschiedlich werden diese drei als solche in ihrer Existenz unbestreitbaren Werkgruppen interpretiert: in syntaktischer, semantischer und pragmatischer Hinsicht.

Die Einschätzungen des Lebenswerks des Künstlers gehen zwar weit auseinander, aber in der tiefer gehenden Analyse finden sich auch Gemeinsamkeiten.

Bei meinen folgenden, teils auf einzelne Werke, teils auf bestimmte Werkgruppen abstellenden Überlegungen und Analysen gehe ich von der Gewissheit aus, dass wir es

²³⁸ Op.cit., S. 124

²³⁹ Breester Chiselin, The creative Process, (Uni. Of California Press, 152) S. 206

²⁴⁰ Op.cit., S. 135

²⁴¹ Amy Lowell, Marguerite Wilkinson, The way of the Makers, 1925, S. 263

²⁴² Siehe 3. Kapitel, 3.2.1.

bei so unterschiedlichen Werken von etwa **Bild 1 (1942) oder Bild 34 (1951), Bild 74 (1965) und Bild 79 (1964)** mit dem Lebenswerk eines einzigen Künstlers zu tun haben, Auch dort, wo die Unterschiede noch so groß erscheinen mögen, sind die Gründe dafür in der Künstlerperson, seiner Biografie, seiner individuellen Stimmung ebenso wie im Wandel gesellschaftlicher Kunstideologien zu suchen.

4.1. Die erste Phase: „Muscheln- und Frauen-Phase“ von 1942 bis 1948

In der ersten Phase ähnelten *Al-Gazzār*s Bilder denen der europäischen Surrealisten am stärksten. Der Raum ist offen und die Szenen sind nicht so eingeschlossen wie in Phase 2 (**Bild Nr. 13**). Trotzdem ergibt sich eine Begrenzung des Raumes durch die Perspektive von oben und den schwarzen Hintergrund (**Bild Nr. 15**) oder durch eine flache Komposition (**Bild Nr. 10**). In dieser Phase ist der Mensch das Hauptthema für *Al-Gazzār*. Der existierende Mensch ist sehr dominant und behält immer seine natürliche Form. In dieser Phase kündigen sich schon einige Stilmerkmale *Al-Gazzār*s an, die sich in Phase 2 endgültig herauskristallisieren.

4.1.1. Exkurs: Die Position der Frau in der Gesellschaft und in der Kunst

4.1.1.1. In der Gesellschaft

In dieser ersten Phase stellt die **Frau** die Hauptfigur in den Werken *Al-Gazzār*s dar. Hierbei spielen sicher persönliche Faktoren eine Rolle. Es kann aber kein Zufall sein, dass sich gerade in diesem Jahrzehnt die Position der Frau in der Gesellschaft stark veränderte, was sich mit keinem früheren oder späteren Fortschritt vergleichen lässt. Auch in den Bildern anderer Künstler war der inhaltliche Hauptgegenstand die Frau. Aber auch in Literatur, Theater und Film wurde die Frau zunehmend Hauptthema. Die Frau und ihre Stellung in der Gesellschaft beschäftigten die Politik und die Medien. Die Themen "Frau", "Emanzipation", "Gleichberechtigung" und "Gleichstellung" beherrschten den öffentlichen Diskurs immer mehr. Frauen eroberten bedeutsame Positionen in der ägyptischen Gesellschaft. Die Erfolge der 1940er Jahre bedeuteten nicht den Beginn der Frauenbewegung, sondern waren vielmehr das Resultat eines langen Kampfes, der seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts an Intensität gewonnen hatte. Die Heftigkeit der Frauenbewegung hat später leider nachgelassen, ohne jedoch bis heute zum Stillstand zu kommen. Von den Hauptfiguren der Frauenbewegung zur Zeit *Al-Gazzār*s, die eine Bresche in die Männergesellschaft Ägyptens geschlagen haben, seien einige exemplarisch genannt.

Als allererste sei **Nabawiyya Musa** (1886-1960) erwähnt.²⁴³

Zu den wichtigen Frauen der 1930er und 1940er Jahre gehören auch **Suhair Al-Qalamawi** (1911-1997)²⁴⁴, **Dorreya Shafik** (1908-1070)²⁴⁵, in den vierziger Jahren ist **Latifa Az-Zayat** (geb. 1923) von Bedeutung.²⁴⁶ Die Wissenschaftlerin **Samira Musa**

²⁴³ Nabawiyya Musa wurde im Jahr 1886 in einem Dorf der Provinz Sharqiyya geboren. Schon als Mädchen arbeitete sie als Lehrerin, wobei sie sich fleißig auf das Abitur vorbereitete, das sie im Jahr 1907 erwarb. Bald erwies sie sich als hervorragende Pädagogin und Didaktikerin. Sie schrieb ein Buch über die optimalen Lehrmethoden. Das Buch wurde vom Staat anerkannt. Im Jahr 1940 wurde Nabawiyya Musa die erste weibliche Schulleiterin Ägyptens. Ihre Lehrmethoden wurden lange Zeit im Unterricht angewandt.
Aman Nachricht-Zentrum, Kairo, Ausgabe 5.2005

²⁴⁴ Suhair al-Qalamawi war die erste Frau in Ägypten, die eine universitäre Ausbildung absolvieren konnte. Im Jahr 1935 wurde sie diplomiert. Im Jahr 1941 erwarb sie die Doktorwürde auf dem Gebiet der Literaturwissenschaft. Ihr wurde die Lehrbefähigung zuerkannt und sie wurde als Dozentin an die Universität Kairo berufen. Sie ist Verfasserin mehrerer Werke, u.a.: "Die Erzählungen der Großmutter", "Tausend und eine Nacht", "Die Philosophie von Al-Khawarizmi", "Literaturkritik", "Der Spaß der Teufel". Qalamawi war eine wichtige Schriftstellerin und Literaturkritikerin. Sie war auch das Idol vieler Frauen. Die mehrfach preisgekrönte gelehrte Suhair ging offensiv gegen den Konservatismus und seine männlichen Vertreter vor und bahnte den Weg für Frauengenerationen frei.
Neue Frau Studeum-Zentrum, Arabische Frauen Bewegung, S. 127

²⁴⁵ Dorreya Shafik wurde in Tanta geboren. Sie beendete ihre Ausbildung in Tanta und an der Sorbonne in Paris. Dorreya Shafik veröffentlichte mehrere Frauenzeitschriften. Im Jahr 1946 gründete sie einen Frauenverein, der Gleichberechtigung forderte. Im Jahr 1948 organisierte sie eine große Demonstration. Zweitausend Frauen gelangten bis zum Parlament und stürmten es. Sie erzielten das Versprechen, dass die Familiengesetze erneuert würden und dass bezüglich der Arbeitsbedingungen Gleichberechtigung unter Männern und Frauen geschaffen werden würde. Zum ersten (und vielleicht auch letzten) Mal kämpften Frauen in Ägypten mutig und entschieden für ihre Rechte. Eine Woche danach erhielten die Frauen in Ägypten das Wahlrecht, und kurz darauf wurden viele Gesetze geändert. Der Kampf von Dorreya Shafik ging weiter. Sie begründete die erste militärische Frauengruppe, welche mit den Männern gegen die britischen Truppen kämpfte. Diese Gruppe umfasste mehr als tausend Frauen. Nach der Revolution gründete sie die erste Frauenpartei in Ägypten. Die Partei existierte leider nicht lange, da die Regierung alle Parteien auflöste. Dorreya Shafik trat in den Hungerstreik, bis der Präsident²⁴⁵ ihr versprach, die Verfassung zu ändern, und die Position der Frau zu verbessern. Dorreya Shafik starb im Jahr 1975.
Neue Frau Studeum-Zentrum, Arabische Frauen Bewegung, S. 128, 129

²⁴⁶ Latifa Az-Zayat wurde im Jahr 1923 geboren. Sie bekam machte ihren Doktor an der Universität in Kairo. Während ihrer Studienzeit wurde sie im Jahr 1946 zur Generalsekretärin des "Studenten und Arbeiter Komitee" gewählt. Dieses kämpfte gegen die britischen Truppen führte. Später war sie Vorstandsmitglied in verschiedenen Weltorganisationen für Frieden.
Neue Frau Studeum-Zentrum, Arabische Frauen Bewegung, S. 129

(1917-1952) war sehr bekannt in dieser Zeit²⁴⁷, ebenso **Aida Fahmy**, die 1946 auch Präsidentin des Arbeitersyndikats war.

Zu den Heldinnen der vierziger Jahre zählt außerdem die geniale Sängerin **Omm Kalsum** (1904-1975).²⁴⁸

Fatima Ruschdi (1908-1996) war ein weiterer großer Name dieser Zeit²⁴⁹, ebenso Prinzissen Amal Al-Atrasch (1917-1942)²⁵⁰.

Als Resultat des Kampfes gegen Männerherrschaft und auf zahlreiche Proteste von weiblichen und männlichen Intellektuellen wurde die Prostitution in Ägypten im Jahr 1946 verboten.

4.1.1.2. In der Kunst

Mann kann die dreißiger und vierziger Jahre ohne Übertreibung die Frauenjahre Ägyptens nennen.²⁵¹ Überall erschienen Artikel über Frauen und ihre Probleme. Frauen

²⁴⁷ Im Jahr 1936 machte Samira Musa als erste Frau in Ägypten Abitur. Im Jahr 1942 war sie die erste Studentin an der Universität im Fachbereich Physik. Später wurde sie die erste Atomwissenschaftlerin in Ägypten. Sie führte viele Forschungen in Ägypten durch und wurde oft ins Ausland eingeladen, bis sie in Amerika bei einem dubiosen Autounfall starb.
Amal Ismail Mahmoud, Diwan Al-Arab, Mai 2003.

²⁴⁸ Omm Kalsum wurde „Die Dame“ genannt. Dieser Titel wurde der Enkeltochter des Propheten Mohammad wie Omm Kalsum verliehen. Sie wurde immer wie eine Königin von arabischen Präsidenten und Königen am Flughafen empfangen. In den dreißiger Jahren lehnte sie einen Heiratsantrag des Vormundes des König Farouq ab, weil ihre Vertrauten ihr dazu geraten hatten. Als das Musiksyndikat im Jahr 1943 gegründet wurde, wurde sie zur Präsidentin gewählt. Sie blieb 15 Jahre lang in dieser Position, bis sie nicht mehr kandidiert. Sie drehte mehrere Filme, wie 1936 "Wedad", 1937 "Das Lied der Hoffnung", 1940 "Dananier" und 1940 "Aida". Sogar in der Zeit von Präsident Nasser wurde sie die „erste Frau“ in Ägypten genannt und nicht die Frau des Präsidenten.
Ratiba Al-Hifny, Kaukab Al-Schark

²⁴⁹ Fatima Ruschdi leitete im Jahr 1936 als erste Frau eine Theatergruppe.

²⁵⁰ Amal Al-Atrasch war eine Prinzessin, ließ sich aber von ihrem Ehemann und Prinzen scheiden, um als Sängerin zu leben. <http>

²⁵¹ Das arabische Zentrum für Quellen und Informationen über (Gewalt gegen Frauen).

tauchten sehr oft als Hauptfiguren in Kunstwerken dieser Zeit auf.²⁵² Es ist kein Zufall, dass alle Filme der Schauspielerin "Laila Murad" gemeinsam mit dem ersten Superstar, Regisseur und Produzent "Anwar Wagdy" in den vierziger Jahren entstanden: 1942 "**Laila**", 1944 "**Laila im Dunkel**", 1945 "**Laila die Tochter der Armen**", 1949 "**Mädchenliebe**", 1950 "**Der Strand der Liebe**" und 1953 "**Laila die Tochter der Vornehmen**". Vier von sechs Filmen enthalten den Frauennamen "**Laila**", und ein Film handelt von der Liebe der Frauen. Auch der letzte Film mit einer Frau in der Hauptrolle hat die Liebe zum Thema. Mit Umm Kalsum entstanden 1935 "**Widad**", 1936 "**Das Lied der Hoffnung**", 1940 "**Dananir**", 1940 "**Aida**", 1944 "**Sallama**" und 1946 "**Fatima**". Sechs der sieben Titel sind Frauennamen.

Auch in der bildenden Kunst tauchten Frauennamen auf, etwa die zwei Schwestern **Zahra und Anji Eflaton** (1924-1989), **Gazibia Serri**

, **Zainab ʿAbd Al-ḥamid**, **Taḥia ḥalim** und **Margitt Naḥla**.

In dieser Zeit beschäftigten sich viele Künstler mit dem Thema **Frau**. So entstanden eine Reihe von Zirkus-Bildern und tanzenden Frauen **von Adham Wanly** und die Serie von Aktbildern des Künstlers **Ahmad Sabry**. Auch eine starke Reihe von Aktbildern des großen Meisters **Maḥmūd Saʿid** wurde in den vierziger Jahren gemalt.

Der Kritiker **Maḥmūd Moḥtar** schrieb dazu:

„Said hatte seinen Höhepunkt in den vierziger Jahren, als er seine Untersuchung an Frauenkörpern malte. Er konnte mit viel Sensibilität die Schönheit und Kraft der Körper darstellen.“²⁵³

Die stark hervorgehobene Position von Frauen in den Bildern von **Al-Gazzār** muss im Rahmen seiner Zeit gesehen werden. Darüber hinaus bestimmen individuelle Faktoren; wie und in welchem Zusammenhang die Frau in den Bildern dargestellt wurde.

Die Frauenbewegung in Ägypten war ein direktes Resultat der Aufklärungsprojekte von Scheich **Moḥammad ʿAbdu**. Aber der richtige Gutvater der Frauenbewegung war der Schriftsteller **Qasem Amin**²⁵⁴, der wichtige Bücher darüber geschrieben hat

²⁵² Siehe Bild Nr. 87 von Aḥmad **Sabrī**, 144 von Fuad Kamel, 145 von Kamel El-Telmisani, 130 von **Maḥmūd Saʿid**, 86 von Moḥtar, 88 von Adham Wanli, 117 von Yousef Kamel.

²⁵³ Ismat Dawestashi, Maḥmūd Saʿid, Kulturministerium, 1997, S. 216

²⁵⁴ Qasem Amin wurde in Alexandria am 1863 geboren. Er bekam das Diplom im Jura in 1881. Er war ein Student des Scheiches Moḥamad ʿabdu. Er schrieb das Buch „Emanzipierung der Frau“ im Jahr 1899: und das Buch „Die neue Frau“ 1901. Er starb im Jahr 1908

4.1.1.3. Bild Nr. 1 „Akt“

Chinesische Tinte auf Papier, 33 x 26 cm, 1942

Im Bild sehen wir drei weibliche Figuren. Sie nehmen alle jene Position ein, die wir in vielen Bildern **Al-Gazzār**s findet. Sogar das Haar der drei Frauen sieht ähnlich aus. Jede hat zwei Zöpfe. Die drei Frauen lassen sich als eine einzige Nackte unter verschiedenen Perspektiven verstehen, die von drei verschiedenen Positionen aus gesehen werden. Jede Figur lebt in einer eigenen verschlossenen Welt und schaut ins Leere. Sie kehren sich gegenseitig den Rücken zu. Die drei Figuren sitzen im Freien. Die erste ist ziemlich groß, sie dominiert die Umgebung im Bild total.

Die erste Frau schaut nach vorne und leicht nach unten, die zweite Frau nach hinten und die dritte Frau nach rechts. Die Wiederholung der Kopfpositionen kreiert eine „futuristisch“ anmutende Bewegung, wobei der Blick der ersten Frau sich mit dem Arm zu einer Bewegung nach unten verbindet und den Blick des Betrachters wieder nach oben leitet, durch den Arm der zweiten Frau hindurch²⁵⁵. Trotz der Tatsache, dass die Frauen sehr stabil angeordnet sind, ist das Bild sehr dynamisch. Der untere Teil der Frau ist riesig im Vergleich zum Körper. Die Köpfe sind extrem klein, was den Figuren eine gewisse Stabilität verleiht. Hände und Füße sind extrem groß, was stark an den Realsozialismus erinnert.

Al-Gazzār hat seine Kindheit in Alexandria verbracht. Sein Bruder sagte im Interview, dass er Muscheln am Strand sammelte, die er zuhause in Frauen verwandelte.²⁵⁶ Eine Deutung, die diese Phase als Erinnerung an den Strands von Alexandria erklärt, halte ich allerdings für wenig gewinnbringend, da sich viele Künstler dieser Zeit, die nicht Alexandriner waren, mit Akten beschäftigten.

Die tatsächliche Rolle der Frau wird in den nächsten Bildern **Al-Gazzār**s deutlicher.

4.1.1.4. Bild Nr. 2 „Ohne Titel“

In dem Bild sehen wir wieder drei Frauen, zwei in der gleichen Position, aber aus verschiedenen Perspektiven gesehen. Im Hintergrund ist eine Frau stehend dargestellt. Alle Frauen sind wieder noch nackt und voneinander isoliert. Die drei Figuren in **Bild Nr. 1** sind nach Modellen, die drei Frauen im **Bild Nr. 2** jedoch ohne Modell gezeichnet. Jede von ihnen ist eine eigene Welt.

In der Mitte befindet sich eine Muschel. Die Muschel ist von innen beleuchtet, was ihr Inneres warm und verführerisch erscheinen lässt. Sie ist riesengroß und offen. Aus ihr

²⁵⁵ Siehe Zeichnung Nr. 12

²⁵⁶ Siehe Kapitel 3, 3.2.3

ragen Fingern wie Krakenarme heraus, als wollten sie etwas einfangen und hereinholen. Das Licht im Bild kommt von links. Aber in der Muschel kommt das Licht von innen.

Ganz hinten sind zwei Baumstämme, die sich etwas nach rechts neigen, und an eine Windbewegung denken lassen. Durch die starke Schattierung herrscht im Bild eine dramatische Stimmung und eine starke Tiefe. Oben rechts, wo die Schattierung am stärksten ist, gleicht eine kleine halbhelle Figur die Schattierung aus. Bei den großen Krakenarmen weist die Schattierung deutlich auf ihr Volumen und gibt ihnen Gewicht. Das Haar der Hauptfigur ist sehr hell, als wäre es, wie die Muschel, beleuchtet.

Die beiden weiblichen Figuren bringen den Blick nach oben. Die Finger der Muschel verstärken diese Bewegung nach oben. Die starke Schattierung nach oben bildet einen Rahmen, um den Blick innerhalb des Bildes zu halten. Die weiblichen Figuren werden durch die als Konturen wirkenden Schattierungen hervorgehoben. Dadurch gewinnen die Körper an Gewicht und Form, als wären sie aus Stein. Die Welt im Bild besteht nur aus Frauen und Muscheln, als wären die Muscheln ein Teil der Welt der Frauen. In beiden Bildern **Bild Nr. 1** und **Bild Nr. 2** sind die Brüste der Frauen demonstrativ dargestellt.

Im **Bild Nr. 2** bildet die von innen beleuchtete Muschel den Mittelpunkt, weil sie sich genau auf der Höhe der beiden Frauenköpfe befindet und durch Schattierung betont wird. Die Muschel fungiert als ein heiliges Wesen in einer mystischen Welt der Frauen. Ganz unten befindet sich eine kleinere Muschel, die wie ein gebrochenes Ei aussieht. Vielleicht sind die Frauen, die immer neben Muscheln sitzen, aus den Muscheln herausgekommen.

4.1.1.5. **Bild Nr. 3 „ohne Titel“**

In diesem Bild liegt eine nackte Frau in einer Muschel auf dem Rücken und zwar genau in der Mitte des Bildes. Die frontale Perspektive und Komposition bauen einen Gang, der in die Tiefe führt.

Durch die Konturierung und die starken Schattierungen um die Frau herum wird der Körper der Frau wie im **Bild Nr. 2** betont und wirkt plastisch. Die Muschel ist so groß, dass sie nach allen Seiten über das Bild hinausragt. Die Finger sind sehr groß und weisen nach außerhalb. Sie scheinen den Betrachter berühren zu wollen. Die Füße der Frau kommen deutlich zu nahe an die Augen des Betrachters heran. Die Hand der Frau ist im Verhältnis riesengroß und liegt auf dem weiblichen Organ, das gerade im Zentrum des Bildes sich befindet²⁵⁷.

Ganz rechts im Bild steht hilflos ein sehr kleiner Mann in einem geschlossenen Dreieck.

²⁵⁷

Siehe Zeichnung Nr. 18

Die liegende riesige Frau fixiert ihre Augen auf dem kleinen Mann. Ihre Mund ist offen, als sie ihn ruft. Die Muschel, in der die Frau liegt, streckt ihre Fingergleich genau so wie in der Muschel im **Bild Nr. 2**, wie ein Krakenarm. Das verführerische Licht des **Bildes Nr. 2** ist im Bild Nr. 3 als eine erotische Frau dargestellt. Die Muschel mit den gestreckten Fingern, mit der Frau mit ihren demonstrativ gezeigten erregten Brüsten und dem verführerischen Licht, sieht wie eine tödliche Falle aus. Der Mann im **Bild Nr. 3** ist sehr klein und hilflos dargestellt. Man fragt sich ob der Künstler ihn darstellt, als sei er ein Opfer, das von der riesigen Krake-Muschel-Frau bedroht wird.

In der ägyptischen Mythologie, welche in den Dörfern noch lebendig ist, reden die Menschen von „An-Naddaha“²⁵⁸. Diese Erzählung ist sehr verbreitet und wirkmächtig. An-Naddaha soll eine Frau aus der Geisterwelt sein, die sich nie zeigt. Nachts ruft sie die Männer. Wenn ein Mann ihre Stimme hört, wird er bezaubert und muss ihr gehorchen. Er folgt der Stimme und kehrt nie wieder. An-Naddaha sollte jene erotische Gefahr repräsentieren, die mit Sexualität verbunden ist²⁵⁹.

Dieses Thema ist in verschiedenen Varianten häufig in der ägyptischen Folklore zu finden. Eine sehr bekannte folkloristische Erzählung handelt von „Awwad“, der wegen einer Zigeunerin sein Land verkaufte, um ihre selbstsüchtigen Wünsche und Forderungen zu erfüllen. Die Bewohner seines Dorfes verachteten ihn dafür. Schließlich verarmte er und die Zigeunerin verließ ihn, um einen anderen Mann zu finden. Er musste sich als Tagelöhner verdingen und wurde von Dorf zu Dorf geschickt. Schließlich kam er in sein Dorf und sollte auf seinem ehemaligen Land arbeiten; er weinte aus Reue. Seine Mutter jedoch kann von verschiedenen Menschen Geld beschaffen und das Land zurückkaufen. Die Erzählung handelt in erster Linie vom Wert des Landes für einen Bauern. Außerdem illustriert sie zwei verschiedene Typen von Frauen: einerseits die Mutter als Quelle der Moral und als Symbol für das Opfer der Liebe, andererseits die Zigeunerin, die als Symbol für Sinnlichkeit, Sexualität und Egoismus. In der griechischen Mythologie erscheint „An-Naddaha“ in Gestalt der Sirenen.

Al-Gazzār, der sich viel mit folkloristischen Erzählungen Symbolen und Geschichten beschäftigte, muss diese verbreitete Erzählung gekannt haben.

Die Erzählung repräsentiert jene Angst vor der Weiblichkeit und der Kraft der Frau, welche auch in **Bild Nr. 3** zu spüren ist. Sie kann außerdem der Schlüssel zu **Bild Nr. 2** und andere Bilder dieser Phase sein.

²⁵⁸ „Aḥmad ḥaled Tawfik, Die Legende von An-Naddaha, Kairo, 2001“

²⁵⁹ An-Naddaha ist eine alte Legende, die als Erzählung in den Dörfern verbreitet ist. An-Naddaha ist auch ein wichtiges Symbol für eine böse Kraft des Sexualität in der ägyptischen Literatur geworden. Der Autor Yosef Edris hat seinen bekannten Roman „An-Naddaha“ im Jahr 1956 geschrieben. Yosef Edris ist im Jahr 1927 geboren. Er erlebte die gleiche Periode wie Al-Γαζζ1ρ und die gleichen Probleme. An-Naddaha in Edris' Roman war nicht eine Frau aus der Geisterwelt. Die Stadt Kairo in dem Roman war An-Naddaha. Die Stadt Kairo rief eine einfache Frau, die von ihrem Dorf und Ehemann nach Kairo geflohen hat, bis sie in der großen verloren waren. Da die Idee und das Symbol in der ägyptischen Gesellschaft aktuell waren, wurde der Roman 1975 verfilmt.

Die Position der Frau im Bild erinnert an die Position der Frau in (**Bild Nr. 171**), "**Die Braut von Alexandria**" des großen Meisters „**Mahmūd Sa'id**“. Beide Frauen haben die gleiche Blickrichtung und Armposition. Beiden schauen nach rechts. Die Frau auf Saids Bild liegt in einem Boot, die auf **Al-Gazzār**s Bild in einer Muschel. In Saids Werk befindet sich rechts von der Frau keine kleine Figur, aber wie bei **Al-Gazzār** zwei kleine Boote. Die Ähnlichkeit zwischen beiden Bildern ist unverkennbar. Das Wesentliche jedoch ist sehr unterschiedlich. Während die weibliche Figur im Bild Saids statische Schönheit und Kraft zeigt, demonstriert die von **Al-Gazzār** eine gewisse Bedrohung. Said war ein großer Meister und hatte Einfluss auf verschiedene Künstler in der damaligen Zeit. Es ist nicht erstaunlich, dass auch **Al-Gazzār** von ihm beeinflusst wurde.

4.1.1.6. **Bild Nr. 7 „ohne Titel“**

Dieses Bild ist voller Dynamik. Obwohl Hinter- und Vordergrund sich voneinander abheben, bleibt der Raum sehr dicht, sogar flach. Eine diagonale Achse trennt den Hintergrund vom Vordergrund. Der Hintergrund ist durch viele kleine Kurvenformen und beweglichen Linien und Formen gestaltet, was dem Bild eine gewisse Dynamik verleiht. Der Vordergrund dagegen besteht aus größeren Figuren und bringt Ruhe ins Bild. Dieses hat keine Tiefe. Hinter- und Vordergrund verbleiben auf kubistische Art in einer Ebene.

Auch dieses Bild verarbeitet das Thema der Sexualität.

Im Zentrum steht ein Männergesicht mit langem Haar, Bart und ruhigen friedlichen Augen, das an einen Weisen oder Jesus erinnert. In den Armen hält der Mann eine verwesende Leiche mit offenem Brustkorb. Links neben ihm ist im Profil der Körper eines wütenden Mannes mit wehenden Haaren und erhobener Hand zu sehen. In einer Hand hält er einen Stein, den er offensichtlich auf die Menge nackter Menschen, die sich im Hintergrund in sexuellen Spielen ergeht, schleudern will, um die verbotenen Handlungen zu unterbinden. Der Zustand der Leiche fungiert als eine Warnung an alle, die Verbotenes tun. Zugleich symbolisiert die zentrale Figur des Weisen auch Gnade für sie.

Das Bild enthält Elemente aus den folkloristischen Erzählungen von „An-Naddaha“: Sexualität, Schaden und Reue. **Al-Gazzār** scheint von diesen Erzählungen beeinflusst gewesen zu sein. Vielleicht hatte er als Kranker, dem alles verboten war, und als Sohn eines konservativen Scheichs, ebenfalls Angst vor Sexualität und Weiblichkeit. Bemerkenswert ist das Spiel mit der Form der Muschel in diesem Bild. Rechts oben ist eine Muschel mit längeren Fingern zu sehen. Links davon, etwas höher, bildet eine kleinere Muschel aus Fingern das arabische Wort für Gott „**Allah**“ الله “ klar erkennbar²⁶⁰.

²⁶⁰ Siehe Abb. 23

4.1.1.7. **Bild Nr. 6 "ohne Titel"**

Auf diesem Bild ragen vier Männerköpfe und zwei Arme aus dem Wasser. Sie scheinen miteinander zu kämpfen. Wasser war in dieser Phase ein wichtiges Bildelement für **Al-Gazzār**. Dies ist nicht ungewöhnlich für einen Künstler, der in Alexandria aufgewachsen ist und sich mit Muscheln beschäftigt hat. Wasser ist laut Freuds Theorie aber auch ein Symbol der Geburt oder der Sexualität im Unterbewussten²⁶¹. In diesem Bild könnte das Wasser für Sexualität stehen. In vielen Bildern dieser Phase **Al-Gazzār's** ist Sexualität mit Kampf, Strafe und Leiden verbunden.

4.1.1.8. **Bild Nr. 5 „ohne Titel“**

Dieses Bild enthält fast nur vertikale, zueinander parallele Figuren, die als Bambusbäume gestaltet sind. Der mittlere Baum aber biegt sich und unterbricht so die Parallelität. Die langen Bäume werden durch dünne Blätter und Löcher unterbrochen. In den Löchern befinden sich Menschen in verschiedenen Positionen. Dieser Variantenreichtum belebt die eintönige Parallelität des Bildes. Außerhalb der Löcher sind auch drei Frauen, verschiedene Positionen dargestellt: stehend, sitzend und liegend.

Die Frauen im Bild sind nackt und besetzen dunkle Löcher in den Stämmen der Bambusbäume. Die mit schwarzen Blättern bedeckten Stellen der Bäume sehen wie Haare oder wie die Gürtel afrikanischer Tänzerinnen aus. Die behaarten Bäume verstärken den Eindruck der Nacktheit der Frauen. Die schwarzen, länglich geformten Löcher weisen auf den sexuellen Charakter des Bildes. Sind die Frauen hier als Gefangene in Hilflosigkeit und Passivität dargestellt, wie manche Kritiker erläutern²⁶². Sind sie das Symbol verborgener Schönheit? Oder bedeuten sie eher drohende Gefahr wie in der Erzählung von „An-Naddaha“? Die Figuren sind von einander unabhängig. Jede lebt in seinem Loch wie in einem Zuhause, isoliert von den anderen. Auch die vier Figuren außerhalb der Löcher stehen jeweils für sich. Ein Vogel in der oberen rechten Bildecke steht wie ein Betrachter. Die Rolle des Vogels wird in Phase 2 an Bedeutung gewinnen.

²⁶¹

S. Freud „A General Introduction. To Psycho-Analysis, Trans. Ruivere, N.Y. Liveright, S. 324-325

²⁶²

Siehe Kapitel 5

4.1.1.9. Bild Nr. 13 „ohne Titel“

In diesem Bild zeigt **Al-Gazzār**, dass er die Sprache der Formen, Farben und Töne beherrscht und wie er diese Sprache einsetzt, um Inhalte zu vermitteln.

Zu sehen ist eine Kreiskomposition, bestehend aus Bäumen und Menschen, und ein Zentrum, in dem sich die Hand der mittleren Figur befindet.

Alle Bäume und Menschen stehen aufrecht, nur die mittlere zentrale Figur liegt in der Horizontalen²⁶³. Ihre Farben heben sie stark hervor. Während das Bild überwiegend blau ist und alle Figuren in Grautönen gemalt sind, ist die zentrale Figur leuchtend rot auf einem weißem Hintergrund gehalten auch die Baumstämme haben klare, fest umrissene Formen. Die Menschen wirken wie starre Rechtecke, wohingegen die mittlere Figur, die Muschel, in der sie liegt und das blaue Wasser durch bewegte Linien charakterisiert sind.

Hier sind nackte Frauen zu sehen, die im Wasser hilflos stehen. Einer reicht das Wasser bis zum Bauch, einer anderen bis zum Mund. Sie wirken wie verurteilt und ertragen ihre Lage hilflos, als hätten sie kapituliert.

Die zentrale Figur weist männliche und weibliche Merkmale auf. Sie liegt in einer Muschel, die wie eine Kokosnuss oder ein Bett aussieht. Die stark betonten Wellen des Wassers scheinen das Muschelbett auf und ab zu bewegen. Die rote Farbe der sinnlichen Figur steht der Blässe der anderen entgegen. Sie liegt in einer bequemen Position, während die andern Figuren schreckgeweitete Augen haben. Der Kreis aus Bäumen um die Muschel herum bildet eine klare Grenze. Wer den Kreis betritt und sich der Muschel nähert, versinkt. Die Figuren außerhalb des Kreises sind noch nicht versunken. Diese Beziehung Sexualität-Bedrohung findet man im **Bild Nr. 3** und in vielen anderen Bildern dieser Phase.

4.1.1.10. Bild Nr. 26 "der Karneval der Liebenden"

Dieses Bild demonstriert, wie die Formensprache seine Bedeutung vermittelt.

Eine Rechteck-Komposition verläuft in einem geschlossenen Kreis. Im oberen Teil schwebt ein Mensch von links nach rechts. Eine unter ihr sitzende Figur blickt nach oben. Die Beine der Sitzenden leiten den Betrachterblick nach links zu einer Schildkröte und von dort weiter zu einer Figur in der linken unteren Ecke, welche wiederum nach oben zu der schwebenden Figur schaut. Die auf dem Stuhl sitzende Figur ist grau, alle anderen Figuren in leuchtendem Rot gemalt. Um die graue Figur nicht zu fremd und isoliert wirken zu lassen, hat **Al-Gazzār** in der Mitte des Bildes eine Kuh in Grau-Lila platziert. Sie erfüllt zwei Funktionen: Erstens integriert sie die graue Farbe der Sitzenden ins Bild

²⁶³

Zeichnung Nr. 13

und zweitens dämpft sie das dominierende Rot in der Mitte des Bildes. Die Dunkelheit im oberen Bildteil wird von roten und blauen Lichtern unterbrochen. Blau einer kleinen Figur ganz unten und rechts unten hinter dem Stuhl. So werden die blauen Flecken im oberen Bildteil integriert. Das Blau bleibt begrenzt und am Rand, während das Rot dominant und überall ist.

Das Werk entstammt einer Übergangsphase. Die Nacktheit aus der ersten Phase verbindet sich mit den geschlossenen Räumen der zweiten Phase. Alle Figuren sind nackte, leuchtend rot gemalte Frauen. Im Bild befindet sich außerdem ein einzelner Mann, der blass und in Grautönen gehalten ist²⁶⁴. Er erscheint wie von Krankheit gezeichnet. Alle weiblichen Figuren sind in natürlicher Haltung dargestellt: Sie stehen oder sitzen auf dem Boden, was ihnen eine Dynamik verleiht, als könnten sie fliegen (eine schwebt schon). Nur der graue (kranke) Mann sitzt auf einem Stuhl, der ihn der Freiheit beraubt, seinen Platz zu wechseln. Die schwebende Frau im oberen Teil des Bildes hält ein Nest in der Hand, indem sich zwei Eier befinden. Nach Freud steht das Fliegen als Symbol für Sexualität. Die Eier bedürfen wohl keines Kommentars (im Vulgär-Arabischen ist dies noch deutlicher). Im unteren Teil des Bildes küsst eine Frau mit großer Lust ein Kind. Kinder sind nach Freuds Psychoanalyse ein Symbol für die Sexualorgane. Im Hintergrund steht die Kuh. Die Kuh war eine Erscheinungsform der ägyptischen Liebesgöttin „**Hathor**“, als „**Io**“ repräsentiert sie die Geliebte des griechischen Gottes „**Zeus**“, die ihm den Sohn „**Epaphos**“ gebar.

Al-Γαζζιρ gab dem Bild den Namen „Der Karneval der Liebenden“. Zugleich zeigt es einen Karneval der Begehrenden. Der blasse, kranke, abgemagerte Mann betrachtet die Szene, ohne an ihr teilnehmen oder auch nur seine Stelle verlassen zu können.

Der Bruder von **Abd Al-Hādī** sagte im Interview, **Al-Gazzār** habe seine Kindheit in einem verschlossenen Zimmer verbracht und keine Freundin gehabt. Ihm war vieles verboten, weil er an Herzrheumatismus litt²⁶⁵. Die Zeit ist oft in den Bildern von **Al-Gazzār** repräsentiert. Sie ist in dem Bild durch die Schildkröte symbolisiert. Zeit bedeutet für einen Todkranken eine Bedrohung. Im Bild geht Gefahr nicht von den Frauen aus, die sich fröhlich, gesund und liebevoll präsentieren. Trotzdem betrachtet die graue Figur das warme Leben leidenschaftlich und verlässt den Stuhl nicht.

Ob das Bild einen Teil von **Al-Gazzār**s Leben zeigt?

4.1.1.11. Zur Hermeneutik

Die hauptsächlich verwendete Bildkomposition in dieser Phase basiert auf einem Kreis, wobei die Bewegung des Blicks den Bildrand nicht überschreitet. Über die Komposition verteilt der Künstler die Rollen der Figuren im Bild. Die warmen und kalten Farben

²⁶⁴ Siehe Kapitel 4, Formensprache, Farben

²⁶⁵ Siehe Kapitel 4

stehen im Dialog und sind bedeutungsvoll für die Inhalte. Obwohl die meisten Figuren in den Bildern sehr fest umrissen und statisch sind, spielen Kurven eine wichtige Rolle: Sie drücken Bewegung aus. In den Schwarzweiß-Bildern ist die Schattierung wichtig. Sie hebt Figuren hervor, betont ihr Volumen und die Tiefe. Sie produziert das starke Licht, das **Al-Gazzār** wichtig ist. Der Künstler verliert das Gleichgewicht zwischen den Farbtönen nicht aus den Augen. An sehr dunklen Stellen kommt Licht nicht zu kurz. Mit warmen Farben gestaltete Stellen beinhalten immer auch kühle Töne, und umgekehrt.

In dieser Phase steht die Frau im Mittelpunkt der Werke **Al-Gazzār**s. Das ist in den vierziger Jahren nicht außergewöhnlich, aber die Art ihrer Darstellung ist besonders. Die meisten Bilder dieser Phase haben keinen ohne Titel, als ob der Künstler den Inhalt verbergen wollte.

Die Frauenfiguren dieser Phase sind ohne Ausnahme nackt und im Zusammenhang mit Wasser und Muscheln dargestellt.

Männer zeigen sich relativ klein und hilflos. In vielen Bildern dieser Phase stehen Angst, Tod, und Leiden im Zusammenhang mit Sexualität. (**Bild Nr. 3, 6, 7**)

Die Beziehung zwischen Muscheln und Frauen ist ein bekanntes Thema in der Kunstgeschichte²⁶⁶. Bei **Al-Gazzār** ist die Muschel ein vielseitiges Symbol: Sie steht einerseits für Weiblichkeit, andererseits für eine Falle, eine Warnung, das Schicksal und das Unbekannte. Dies repräsentiert offenbar **Al-Gazzār**s Vorstellung von der Frau und schließt sich der Rolle der Frau in Volkserzählungen wie „An-Naddaha“ und „Awwad“ an²⁶⁷.

Die besprochenen Bilder verweisen die Krise auf die **Al-Gazzār**s, der streng erzogen und krank war, und der vieles, was für andere normal war, nicht tun konnte.

²⁶⁶ Verg., Botticelli, „Die Geburt der Venus“, Wilhelm Freddie, Kopenhagen 1909, Victor Brauner, Piatra Neamt, 1903.

²⁶⁷ Die Volkserzählungen in Ägypten behandeln die Schönheit und Weiblichkeit der Frau sehr unterschiedlich: einerseits als destruktive Kraft und Gefahr wie in „An-Naddaha“ und „Awwad“, andererseits als eine konstruktive positive Kraft wie in der Erzählung von „Das Mädchen der Schönheit und des Begehrens“, „Sett Al-Hosn wal-Gamal“. Diese Frau gab dem Jungen „Al-Schater ḥassan“ durch ihre Schönheit und Begehren Kraft und Mut, so dass er den bösen „Ghul“ besiegen, ermorden, sein Land von ihm befreien konnte und schließlich das „Mädchen der Schönheit und des Begehrens“ heiratete.

4.2. Die zweite Phase „Volkstümliche Phase“ zwischen 1948 und 1960 entstanden.

Die 2. Phase zeichnet sich durch die Verwendung vielfältiger Sinnbilder, magischer und folkloristischer Symbole, Kalligraphien, altägyptischer Motive, religiöser Zeichen und sexueller Andeutungen aus.

Die fünfzig Jahre waren in Ägypten eine besondere Phase, die Spuren in allen kulturellen Bereichen hinterließ. Die Veränderung der Gesellschaft war so dramatisch, dass die Regierung, welche sich als revolutionär verstand, totalen Einfluss über die kulturelle Entwicklung übernahm. Viele Intellektuelle folgten der Regierung - aus Überzeugung, aus Angst oder aus Opportunismus.

Al-Gazzār hat sich in dieser Phase viel mit den sozial schwachen Schichten beschäftigt, was zur Ideologie der Regierung passte. Seine Werke sind jedoch nicht als opportunistisch zu verstehen, da diese Phase schon zur Zeit des Königs, vor der Revolution, begonnen hatte. **Al-Gazzār** wurde sogar einmal wegen eines Bildes verhaftet.

Die wichtigsten politischen Eckpunkte der neuen Regierung waren

- 1952 Ausrufung der Revolution**
- 1952 Entmachtung des Königs**
- 1953 Ausrufung der Republik**
- 1953 Auflösung aller politischen Parteien**
- 1953 Abschaffung aller Adelstitel**
- 1953 Gesetz der "Landreform"**
- 1954 Abschiebe-Abkommen zwischen Ägypten und Großbritannien**
- 1955 Militärische und politische Unterstützung des algerischen, tunesischen und marokkanischen Widerstands gegen Frankreich**
- 1955 Rückkehr des Königs Moḥammad 5 nach Marokko und Erklärung der Unabhängigkeit des Landes**
- 1955 Bandung-Konferenz und Begründung der Parteilosigkeits-Gruppe**
- 1956 Verstaatlichung des Suez-Kanals**
- 1956 Suez-Kanal-Krieg zwischen Großbritannien, Frankreich und Israel gegen Ägypten**
- 1956 Erklärung der Unabhängigkeit Tunesiens**
- 1957 Beginn der Sonderbeziehung zu der Sowjetunion**
- 1958 Vereinigung mit Syrien und die Entstehung der Vereinigten Arabischen Republik²⁶⁸**

Die Gesellschaft machte große Veränderungen durch. Die Beziehung zum Westen reduzierte sich, die zur arabischen Welt verstärkte sich. Die Orientierung an den Unterklassen wurde immer stärker. All diese Merkmale behandeln **Al-Gazzār's** Bilder schon vor der Revolution. Es bleibt die Frage: Inwiefern hat **Al-Gazzār** die Gesellschaft

²⁶⁸ The Center of strategic and political studies, The revolution of 23rd July, Cairo, 2000

abgebildet und inwiefern sich selbst? Mit anderen Wörtern: Wo im Werk von **Al-Gazzār** ist Ägypten und wo ist der Künstler?

4.2.1. **Bild Nr. 55 „Dschinn hat sich verliebt“ - „Ein Liebender aus der Geisterwelt“ Tinte auf Papier, 1953**

Dieses Bild ist besonders wichtig. Es weist viele typische Merkmale des Künstlers **Al-Gazzār** in dieser Phase auf.

Zunächst unterscheidet sich diese Phase von den vorigen Bildern, dass alle Bilder einen Titel haben. Daher sollen die Titel genauer betrachtet und analysiert werden.

Das hier besprochene heißt „Ein Liebhaber aus der Geisterwelt“ oder wörtlich übersetzt „Ein leidenschaftlicher Liebhaber von den Dschinn“.

In der arabischen Sprache gibt es verschiedene Synonyme für das Wort „Liebe“ (Hubb) حب (Hawa) هوى (Wesal) صالو (Ischq) عشق. Sie geben verschiedene Bedeutungen von „Liebe“ wieder. Das Wort „عشق“. Das stärkste Wort, „Eschq“, Bildtitel enthalten, bedeutet nach dem Wörterbuch von Hans Wehr „leidenschaftliche Liebe“. Das Wort meint eine Art Liebe, die alle Grenzen überschreitet jenseits der Moral. Der „Dschinn“, ein Geist, ist ebenfalls ein Wesen, dessen Kraft keine Grenze oder Moral kennt. Der Titel des Bildes bedeutet letztlich „Eine grenzenlose und moralfreie Liebe von einem grenzenlos starken Wesen“, und das zeigt das Bild auch.

Al-Gazzār schrieb:

„Lass mich in der Magie, die ich liebe, leben. Ich will die Wahrheit der Dinge nicht wissen. Das Leben, das nur auf Wissen aufbaut, ist unerträglich.“²⁶⁹

So schrieb er auch:

„Kunst ist nicht nur ein Ausdruck der menschlichen Emotionen und Instinkte, sondern auch eine Widerspiegelung aller menschlichen Widersprüche in einer ausgewogenen Einheit“²⁷⁰.

Im Bild erkennen wir die magische Welt des Künstlers, in der er leben wollte. **Al-Gazzār** führt darin alle Gefühle, Ideen und Instinkte zu einer Einheit zusammen und verbindet alles, was sinnlich ist, mit allem, was heilig ist. Das Bild zeigt die wahre Leidenschaft des Künstlers und die Botschaften, die er vermitteln wollte.

²⁶⁹ Siehe Kapitel 3.3 S. 64

²⁷⁰ Siehe Kapitel 3.3 S. 66, Dokument 3

Darin befindet sich, als Teil seiner Komposition und seines Inhalts, ein Gedicht von **Al-Gazzār**, das in englischer Übersetzung lautet.

*„A Lover frmn the Dscinn lost in the sees roaing
He washes his sins in the dust of life
Raving for no reason underneath him a well
His upper part is sex.
Planted in the valley of sleep
The slumber of virgins and oh unicorn
The skin of his head is of cranium
Burning with the flames of aloe
Beside him is a guardian
Who nurtured young and old
One after the other
They salute me
Peace be on the house of peace
for it a thousand blessings²⁷¹“*

Dieses Gedicht enthält fünf Elemente:

1. starke leidenschaftliche Sexualitätsbedürfnisse.

*„A Lover from the Djinn lost in the sees roaming.
His upper part is sex.
The slumber of virgins and oh unicom.
The skin of his head is of cranium.
Burning with the flames of aloe“.*

2. starke Gefühle, die Exkommunikation und Raub begleiten

*„Raving for no reason underneath him a well.
Planted in the valley of sleep“.*

3. einen Wächter, der die Exkommunikation überwacht

*„Beside him is a guardian
Who nurtured young and old
One after the other“.*

4. das Irdische und Niedrige, das heilig und rein ist

„He washes his sins in the dust of life“.

5. eine Art von Frieden und Segnung, die alles zusammenfasst

*„They salute me
Peace be on the house of peace
for it a thousand blessings“.*

²⁷¹

Dar Al-Mostakbal Al-Arabi, Kairo, 1990, S. 39.

Diese fünf Elemente des Gedichts beleuchten die verborgenen Seiten der Bilder des **Al-Gazzār** in dieser Phase.

Das Bild weist die übliche Komposition eines Rechtecks auf, das im Kreis gelesen wird. Der Blick wandert, einer langen, nach links gehenden Figur folgend, nach links. Dann geht der Blick an Linien entlang nach oben, die zu einer schwebenden Figur nach rechts führen. Durch weitere Linien und eine andere schwebende Figur gelangt der Blick zu einer sitzenden Figur, die wieder nach unten zur ersten Figur leitet. Dieser Kreis bewirkt, dass der Blick des Betrachters die Bildgrenzen nicht überschreitet.

Das Bild ist, wie viele andere Bilder von **Al-Gazzār**, in Grau-Blau-Tönen gehalten. Es hat keinen Horizont. Seine Farbe vermittelt den Eindruck, als befände sich alles im Himmel.

Die einzige warme Farbe ist das strahlende Braun der liegenden Frau. Sie ist die einzige warme Figur. Die Schrift im Bild hat zwei Funktionen: Sie füllt die leeren Ecken und dient als inhaltliche Orientierung.

Das Bild ist aufgrund verschiedener Elemente dynamisch: Alle große Figuren sind sehr bewegt. Die dünnen Linien verlaufen kreuz und quer durch das Bild. Auch die kleineren Figuren befinden sich in Bewegung. Im linken Teil des Bildes bewegen sich die Beine der liegenden Frau und die Arme und Beine der sitzenden Frau. Zusätzliche Dynamik entsteht durch das Schreiten mancher Fingern und der oft wiederholten Formen und Symbole auf den Körpern.

Durch den blauen Hintergrund wirkt das Bild flach und ohne Tiefe, was den Inhalt des Bildes in den Vordergrund stellt.

Das Bild enthält Haupt- und Nebenfiguren. Die Hauptfiguren bilden den Kreis der Bildkomposition, die Nebenfiguren sind kleiner, nur gezeichnet und füllen die leeren Stellen.

Ein großes weibliches Lebewesen kriecht nach rechts. Sein hinterer Teil ist der Unterkörper einer Frau. Der Körper ist von entblößten Brüsten, aus Milch fließt, bedeckt, ebenso von Zeichen in Form eines umgedrehten Herzens. Diese Form könnte auch Busen oder Gesäß einer Frau andeuten. Das Gesicht des Wesens ist das einer Frau mit Katzenaugen, die Lust ausdrücken. Die Form der Augen bildet gemeinsam mit der Nase ein Herz, wobei auch die Nase allein die Form eines weiblichen Busens oder Gesäßes hat.

Das Wesen mit seinem langen Körper sieht wie ein Zug aus, der die nackte braune Frau trägt, die mit aufgestützten Armen und Beinen auf ihren Rücken liegt. Auf sie warten ein Männerkopf mit einem großen offenen Auge und zwei Eier.

Das lüsterne lange Wesen oder der Zug ist erstaunlicherweise mit einem Vers trägt aus dem Heiligen Koran beschriftet: „**Sag, Gott ist eins**“²⁷². Das Wesen hat außerdem zwei Hörner, die eher nach zwei Hände mit fünf Fingern aussehen, welche in islamischer Gebetshaltung erhoben sind. Für ein Gebet spricht auch, dass das erste Wort des Koranverses genau zwischen den beiden Händen steht.

²⁷² Max Henning, Stuttgart, 1970 Sure 112, Vers.1,

Es war revolutionär, die heilige islamische Schrift in dieser Situation als Schutz und als Sengung für das lüstern-sexuelle Wesen und das ablaufende Ritual zu verwenden.

Die beiden Eier führen noch tiefer in die schockierende Szene: Eine Eidechse die als böses, niedriges Tier²⁷³ gilt, fliegt hoch am Himmel, trägt das islamische Symbol des Halbmonds²⁷⁴ in den Händen und mit dem Schwanz die Eier. Die fliegende Eidechse hat den Kopf eines Mannes mit geöffnetem Mund. Ihre Zunge reicht, wie bei einem Kuss, bis hinunter zur nackten Frau. Die Eidechse transportiert viele interessante Symbole:

- 1 Auf der linken Hand sind die drei Pyramiden von Gizeh²⁷⁵, auf der rechten Hand das pharaonische Symbol für Wasser.
- 2 An den Handgelenken trägt sie breite Armbänder aus Leder, die von Menschen als Waffe oder Symbol der Kraft getragen werden.
- 3 Hals und Haar zieren goldene Ketten.
- 4 Der linke Arm zeigt eine Palme mit einer Wurzel, die wie eine Hand oder ein offenes Maul aussieht.
Auf dem gleichen Arm ist das Spielkartensymbol "Karo" zu sehen.
- 5 Auf dem anderen Arm ist ein Minarett mit einem Halbmond abgebildet und daneben eine Zeichnung, die wohl einen Baum oder eine Frucht auf dem Baum zeigt²⁷⁶.
- 6 Auf dem Rücken der Eidechse und zwischen den Armen erscheint das Spielkartensymbol "Triffl" (Kreuz).
- 7 Am unteren Teil des Körpers sind ebenfalls zwei Zeichen zu sehen.
- 8 Am Körper trägt die Eidechse zwei Gürtel, die an die Sofies erinnern.
Auf dem Rücken trägt sie den Gürtel der Sofis.
Die Symbole sind eine Mischung aus religiösen und historischen Zeichen sowie

²⁷³ Echsen, als Eidechsen bezeichnet werden, sind Kriechtiere, die sich in aller Stille fortbewegen. Sie leben am Boden und bewegen sich daher in einer anderen Ebene als Menschen, unterhalb der Augenhöhe. Sie geben keine Geräusche von sich. "Da man glaubte, die Eidechse habe keine Zunge und lebe vom Tau, wurde sie zum Symbol des Schweigens". J.C. Cooper, Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole, 1986, S. 77

Bis auf wenige Ausnahmen bevorzugen Eidechsen Sonn und Trockenheit. Sie treten in großer Zahl während Hitze- und Dürreperioden auf und fungieren daher in einigen heißen Ländern als negatives Symbol. Vgl. Herder-Lexikon der Symbole, 1978, S. 41.

Echsen sind meistens Räuber.... Sie haben gute Augen für die Jagd. Vielen Echsen dient der Schwanz zur Verteidigung. Wenn sie von einem Verfolger daran gepackt werden, bricht er ab und die Echse entkommt. Ein neuer Schwanz wächst bald nach.“

„Im Christentum steht sie ... für das Böse und den Teufel. ... In der römischen Mythologie wurde von ihr angenommen, sie halte Winterschlaf, und so symbolisierte sie Tod und Auferstehung“. J.C. Cooper, Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole, 1986, S. 195

²⁷⁴ Der Halbmond ist ein bekanntes Symbol des Islam. Man findet ihn auf dem Minarett jeder Moschee auf der Welt. Viele Islamische Länder zeigen den Halbmond auf ihren Flaggen. Das Symbol geht auf die Rolle des Mondkalenders im Islam zurück. Der Mond bestimmt alle islamischen Monate, Feste und religiösen Praxen.

²⁷⁵ Es gibt in Ägypten über 175 Pyramiden. Die Pyramiden von Gizeh sind die drei bekanntesten.

²⁷⁶ Adrian Frutiger, Das Buch der Zeichen und Symbole, Symbol Nr. 69, 79

Zeichen aus der schwarzen Magie.

Der Linksdrehung des Kreises folgend findet sich noch eine Überraschung: Vor der Eidechse am Himmel steht ein Vers aus dem heiligen Koran, der den Ritus schützt und segnet: „**Licht über Licht**“²⁷⁷. Oben links und trägt Engel, wie alle Figuren des Bildes, den Halbmond als ein Symbol für Heiligkeit und Religion in einer Hand. Mit der anderen Hand berührt er das Bein der Frau, die tabulose und sinnliche Sexualität repräsentiert.

Ganz links im Bild befindet sich eine dunkle Frau mit hellen Gesicht, das soweit entstellt ist, dass es der Form von Busen oder Gesäß ähnelt.

Die Frau trägt aber einen traditionell religiösen Hut. Sie sitzt auf dem Boden und erhebt die Arme. Die Arme zeigen gegeneinander, eine Bewegung, die sich in dieser Phase in verschiedenen Bildern des Künstlers findet.

Auf der rechten Hand trägt sie eine Eule. In einer Welt voller Liebe und Lust repräsentiert die Eule²⁷⁸ den Tod und bildet einen von den Gegensätzen, die das Bild bestimmen .

Eine weitere interessante Szene handelt von einer weiblichen Schlange²⁷⁹, die einen Hund küsst. Im ägyptischen Verständnis küssen sich hier zwei sündhafte Tiere²⁸⁰.

²⁷⁷ Max Henning, Reclam Universal-Bibliothek Nr. 4206-10/10a-c, Sure 24, Vers 35,, Stuttgart, 1970

²⁷⁸ Die Eule ist in Ägypten ein Symbol des Todes. Wem die Eule schreit, bricht das letzte Stündlein an. Die Eule steht als Hieroglyphe für den Tod. Eule bedeutet Tod. Sie ist der Totenvogel .Eule, Nacht und Panik gehören zusammen .Seit dem Altertum gilt sie wie ihr Ruf als unheimliches, Unglück und Tod bringendes Vorzeichen. Die Bibel zählt sie zu den unreinen Tieren. J.C. Cooper, Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole, 1986, S. 77

²⁷⁹ Im Symboldenken der Ägypter spielt die Schlange eine wesentliche und sehr vielgestaltige Rolle; so kannte man z. B. mehrere Schlangengöttinnen, eine Kobra-Göttin, die das Wachstum der Pflanzen bewachte. Auch das (gute oder böse) Schicksal wurde - z. B. als "Hausgeist" - verschiedentlich in Gestalt einer Schlange verehrt. ... Die Uräus-Schlange galt als Repräsentantin einer mit vielen Namen belegten Göttin; man sah in ihr die Verkörperung des Auges des Sonnengottes ; nach mythologischen Vorstellungen bäumt sie sich an der Sonne oder der Stirn des Sonnengottes auf und vernichtet durch ihren Feuerhauch die Feinde; als Schutz- und Herrschersymbol erscheint ihre Darstellung auf der Stirn ägyptischer Könige. Aber auch der Hauptfeind des Sonnengottes und der Weltordnung, Anophis, hat die Gestalt einer Schlange.

Vgl. Herder-Lexikon der Symbole, 1978, S. 143, f.

Die Schlange ist „ein äußerst komplexes und universelles Symbol. ... Die Symbolik der Schlange ist polyvalent: sie kann männlich, weiblich oder aus sich selbst entstanden sein. Als das Tier, das tötet, ist sie Tod und Zerstörung; ... Sie begleitet alle weiblichen Gottheiten ...sie ist das Unberechenbare, das sich zeigt und plötzlich wieder verschwindet. Die Schlange wurde auch für zweigeschlechtlich gehalten, ... Da sie unter der Erde lebt, hat sie Verbindung mit der Unterwelt und Zugang zu den Mächten der Allwissenheit und Zauberkraft der Toten. Die chthonische Schlange manifestiert die aggressiven Kräfte der Götter der Unterwelt und der Finsternis.; sie ist ein Verjüngerer und "Herr des Erdinneren". In ihrer chthonischen Bedeutung ist sie der Feind der Sonne und aller solaren und spirituellen Mächte und steht für die dunklen Kräfte der Menschheit. Hier sind das Positive und das Negative, Licht und Finsternis im Widerstreit miteinander, wie z.B. bei ... Osiris und Seth, Adler und Schlange usw.

In der arabischen Sprache dient der Hund wie in allen anderen Sprachen für zahlreiche Schimpfwörter.

Aber was genau bedeutet ein Hund für **Al-Gazzār**, und welche Rolle spielt er in seinen Bildern?

Im Islam, der für **Al-Gazzār** den Hauptkulturkreis darstellt, gilt der Hund als ein unreines Lebewesen. Ein guter Moslem soll keinen Hund im Haus halten, sondern vielleicht nur im Garten. Wenn ein Hund einen Moslem berührt, dann gilt dieser Moslem nicht mehr als rein, und er muss sich anschließend waschen.

In allen Fatwas im Islam ist bestimmt, dass ein Moslem nicht beten darf, ohne sich vorher zu waschen, wenn ein Hund ihn geleck hat. Manche Mufties gehen noch härter vor und verlangen, dass man sich vor dem Gebet sogar waschen muss, wenn der Schatten eines Hundes auf einen gefallen ist.

Zusätzlich ist **Al-Gazzār** wie die meisten Ägypter sicher von einer weiteren negativen Erfahrung mit Hunden geprägt, die aus neuerer Zeit stammt und sehr zum allgemeinen negativen Bild von Hunden beigetragen hat:

Vor etwa 40 Jahren (bis die sechziger und siebziger Jahre hinein) gab es in Ägypten viele Straßenhunde, besonders außerhalb der Stadt oder in Stadtteilen wie **Al-Qabbari** und **Al-Sayyeda**. Nachts, wenn die meisten Menschen schliefen, störten die Hunde die Nachtruhe, indem sie sich gegenseitig wie verrückt anbellten, was Kindern und Erwachsenen Angst und Alpträume bereitete. Kinder dachten, das Nachtgebell der Hunde käme von Geistern.

Ägyptisch: die Natter als Seth in seinem typhonischen Aspekt ist die Schlange des Nebels, "der Dämon der Finsternis", Zwietracht und Zerstörung; auch der böse Aspekt der sengenden Sonne. Schlangen an der Seite der Sonnenscheibe stehen für die Göttinnen, die als Königsschlangen die Feinde des Sonnengottes Ra vertrieben. Zwei Schlangen sind Nus und Logos. Die Schlange mit dem Löwenkopf ist Schutz gegen das Böse. Buto, eine Schlangengöttin nimmt die Form einer Kobra an.

J.C Cooper, Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole, 1986, S. 160 -165

280

„Der Hund.

Der Hund das wahrscheinlich älteste Haustier des Menschen, gab seit alter Zeit Anlass zu komplexen, oft gegensätzlichen Symbolen, Deutungen. In vielen Kulturen steht er in Bezug mit dem Tod; er bewacht das Totenreich, ist Seelenführer oder Mittler zwischen der Welt der Toten und der Welt der Lebenden (Anubis > Zerberus);

Vgl. Herder-Lexikon der Symbole, 1978, S. 79

"Kaum eine Mythologie auf der Welt kommt ohne den Hund aus. Allerdings ist es eine sehr komplexe Symbolik, die ihn mit dem Tod, mit der Unterwelt, mit chthonischen (der Erde angehörenden, unterirdischen) oder Mondgottheiten verbindet. Vor allem und weithin ist er Psychopompos, Führer der Seele durch die Nacht des Todes. In dieser Eigenschaft leiht er seinen Kopf Anubis, Thot, Hekate, Hermes und Zerberus.

Heinz-Mohr, Gerd: Lexikon der Symbole, S. 149f

Oft trafen Menschen die läufigen Hunde am helllichten Tag mitten auf der Straße in einer eindeutig sexuellen Verstrickung an. Es wirkte sehr komisch, wenn die Leute dann die Hunde mit Wasser bespritzten oder mit Steinen bewarfen, um sie von einander zu trennen und zu entfernen und diese dann in komisch verklammerter Haltung davonliefen, was alle, aber besonders die Kinder, stark beeindruckte. Dies war lange ein Ärgernis, bis der Staat eingriff und anfangs, die Straßenhunde zu entfernen.

Die „Schlange spielt bei den meisten Völkern eine außerordentlich wichtige und sehr vielgestaltige Rolle als Symbol-Tier. Symbolprägend waren vor allem ihre Sonderstellung im Tierreich (Fortbewegung über der Erde ohne Beine, Leben in Erdlöchern, aber aus Eiern schlüpfend wie ein Vogel), ihr kaltes, glattes und schillerndes Äußeres, ihr giftiger Biss und ihr Gift, das sich auch zu Heilzwecken verwenden lässt, sowie ihre periodischen Häutungen. Häufig begegnet sie uns als chthonisches Wesen, als Gegenspielerin des Menschen, aber auch als apotropäisches Tier, als Hüterin heiliger Bezirke oder der Unterwelt, als Seelentier, als Sexual-Symbol (männl. wegen ihrer phall. Form, weibl. wegen ihres verschlingenden Bauches) sowie (wegen ihrer Häutungen) als Sinnbild ständiger Erneuerungskraft

Hunde und Schlangen sind von Natur aus Feinde. **Al-Gazzār** aber hat sie in seiner Welt als leidenschaftlich küssendes Liebespaar gezeigt und damit sehr schockierend ist.

Der Hund trägt als Symbol ein Auge, das Hores Auge sein könnte. Die beiden Hörner verleihen dem Auge etwas Teuflisches und verbinden Hores mit dem Satan.

Zum Verständnis **Al-Gazzār** ist die Tatsache wichtig, dass die Schlange in der pharaonischen Religion auch für Seth, den bösen Gott, stand. Im Christentum und Islam erschien der Teufel Adam und Eva in Form einer Schlange, die List und Betrug darstellte. Die Schlange ist freidlich, langsam und ruhig, aber ihr Biss kann sehr giftig sein.

Es gibt im Islam eine den Sufoorden der „Raiayya“ heißt, der behauptet, dass Scheich Rifai eine besondere Beziehung zu Schlangen hatte, dass er sie rufen könne und sie beherrsche. Die Sekte bietet eine besondere Anleitung zum Umgang mit Schlangen. Sie werden als gut verstanden und mit Respekt behandelt.

In der Bildmitte sieht man Figuren mit einem einzelnen Auge, die an die bösen Dschins (Geist) in den alten Legenden von "Sindbad, dem Seefahrer" und die „Märchen aus Tausend und einer Nacht" erinnern. Das einzelne Auge steht, wie bei den Zyklopen und Ungeheuern, als Symbol für zerstörerische Macht und das Böse²⁸¹.

Das Bild zeigt das Anliegen des Künstlers, alle Opponenten und Widersprüche harmonisch zu vereinen.

²⁸¹

Vgl. Herder-Lexikon der Symbole, 1978, S. 51

Neben der Schlange Paare von Nebenfiguren, die sich umarmen oder zusammen tanzen. Diese Paare praktizieren offenbar ebenfalls **den Genuss des Verbotenen oder den Triumph der Sünde**.

Alle Augen und Figuren im Bild sind durch feine Linien verbunden.

Neben dem Halbmond befinden sich ein paar Nebenfiguren, die nur gezeichnet sind. Erstaunlicherweise hat jede von denen nur ein Auge, das das Böse darstellen soll. Trotzdem schweben sie alle neben dem Halbmond im Himmel und beschäftigen sich mit den Linien, die den Halbmond mit nackten liegenden Frau verbinden.

Außer diesen Figuren ist aus der ersten Phase des Künstlers auch eine Muschel in dem Bild zu sehen.

Ein Insekt klettert auf einer der Linien zu dem Halbmond hoch.

Al-Gazzār zeigt seine Welt, eine Welt der absoluten, grenzenlosen Freiheit. Die Religion begrenzt die Lust nicht, sondern öffnet ihr vielmehr Türen und Tore. Sünde ist heilig, und Heiligkeit beinhaltet auch das natürliche menschliche Verlangen, Bedürfnisse und Gefühle. Der Koran segnet die Liebe und die Instinkte. Engel, Schlangen und Hunde genießen sinnliche heilige Freiheit. Gut und Böse verschmelzen zu einer großen Einheit.

In der arabischen Geschichte haben diese Neigung zum Libertinismus verschiedene Sekten in unterschiedlichen Epochen vertreten: **die Nasiria** im 13. Jahrhundert²⁸², **Al-Qarameta** im 9. Jahrhundert²⁸³, **Al-Bahaiyya** im 19. Jahrhundert²⁸⁴. Sie wurden immer bekämpft. **Al-Bahaiyya** könnte aber am 2005 durch ein Prozess in dem Hochverfassungsgericht in Ägypten die Legalisierung bekommen.

²⁸² Jaggard, der zweite „Führer der Gruppe“, heiratete seine Tochter. Sie teilten auch ihre Frauen. Sogar Sex zwischen Männern war für sie moralisch vertretbar ... Schahrstani, Al-Nilal Wal-Mihal, S. 286

²⁸³ Die Frauen bei Al-Qarmetan waren Gemeineigentum. Üblich war das nächtliche Syronim, „Al-Ifada“, Gruppensex zwischen den Unantastbaren in einem dunklen Raum. **ḥassan** Sadeq, Islamische Seecten, Kairo, 2004 S. 93

²⁸⁴ Al-Bahaiyya ist eine Sekte, die sich im 19. Jahrhundert im Iran bildete. Sie existiert bis heute im Iran, Irak, Syrien und Ägypten. 1960 hat die Regierung von Ägypten und Syrien in der Zeit der Einheit ihren Tempel geschlossen. Heimlich existierten die Mitglieder aber weiter in verschiedenen Gesellschaftsschichten, besonders beiden bildenden Künstlern. Die Hauptperson war der bekannte Maler ḥussain Bikar. Man kann nicht ausschließen, dass auch Al-Gazzār dazugehörte. Im Jahr 2005 wurden sie wieder vom Staat anerkannt.

4.2.2. Bild Nr. 43 „Zirkuswagen“, Öl auf Holz, 70x100 cm, 1951

Die Bildkomposition stellt ein **L** dar, das aus dem Wagen und dem Pferd gebildet wird. Die Bewegung verläuft nach rechts, wird aber durch die Holzpflocke und -balken eingefangen, die sich ganz rechts nach oben und dann nach links orientieren. Die Farben sind typisch für **Al-Gazzār**, ein rotes Zentrum in einer grauen Welt. Die Bewegung des Wagens wird nicht nur durch das Pferd bestimmt, sondern auch durch die Holzbalken auf der rechten Seite des Wagens, die wie Zeigefinger die Bewegung leiten. Der Balken im Hintergrund weist nach oben und gibt die Möglichkeit zu einer anderen Bewegung zu.

Im Hintergrund sind links eine Frau und rechts ein Mann mit zwei weißen Hunden zu sehen. Die Figuren sind symmetrisch angeordnet. Hinter beiden sind tunnelartige Durchgänge, die dem Bild Tiefe verleihen. Die Eingänge bestehen aus Bögen und bilden gemeinsam mit den Rädern des Wagens ein Gegengewicht zu den vielen über das Bild verteilten geraden, harten Linien, Rechtecken und Dreiecken.

Die Leiter rechts ist als schräge Linie dargestellt, um die Härte der geraden Linien zu dämpfen. Die Position der Frau lässt vermuten, dass die Komposition am Anfang ohne die Frau geplant war und sie der Künstler später in diese enge Nische gesetzt hat, um mehr Dramatik und Symmetrie ins Bild zu bringen oder das Thema des Abschieds zu betonen. Er entwickelte seine Bilder frei, spontan und nach Bedarf.

Im Zentrum steht der große, rote Wagen (oder Kasten) ohne Tür. Die Ecken des Kastens sind aus Metall, was den Wagen noch fester verschließt. Hinter einem vergitterten Fenster ist ein Gesicht eines Gefangenen sichtbar.

Die Außenwand des Wagens ist mit einer großen, löwenähnlichen Figur bemalt, die zwei Hinter- und drei Vorderbeinen hat, von denen zwei auf einem Männerkopf stehen und das dritte ein Schwert in die Höhe hält. Auf dem Kopf trägt die Gestalt einen Hut, der an den des Scheichs von „Al-Azhar“²⁸⁵ denken lässt, außerdem hat sie nur ein Auge geöffnet, was vermuten lässt, dass sie nur bestimmte Dinge sehen kann.

Obwohl das Monster ein Schwert trägt und jemanden geköpft hat, und den Kopf unter seinen Beinen hat, wirkt es ungefährlich und fröhlich. Seine Hinterbeine lassen vermuten, dass es nicht richtig laufen kann.

²⁸⁵

Al-Azhar ist eine große theologische Universität in Kairo mit Zweigen in verschiedenen islamischen Ländern der Welt, der andere kleinere Institute und eine Serie von Moscheen in Kairo unterstehen.

Der Wagen ohne Kutscher wird von einem weißen Pferd gezogen, dessen Augen mit großen Scheuklappen bedeckt sind und dessen Kopf tief gesenkt ist. Das Pferd zieht den Wagen allein und in blindem Gehorsam über einen grauen, kalten Platz.

Der Gefangene im Wagen wird durch das blinde Pferd geführt. Das Monster mit dem Schwert deutet auf die Reise bzw. das Schicksal, das einen Gefangene erwartet. Links im Hintergrund ist die schwarze Frauengestalt mit weißem Tuch in der erhobenen Hand zu sehen. Sie trägt schwarz, als ob ein Trauertag wäre oder eine Beerdigung stattfinden sollte. Mit dem weißen Tuch winkt sie wie zum Abschied.

Der Schatten im Bild zeigt an, dass das Licht von links kommt. Also bewegt sich der Wagen in der Dunkelheit. Das Pferd trägt eine Blume mit einem langen dünnen Stängel, der sehr zerbrechlich scheint.

Das Pferd ohne Fahrer läuft schnell und blind durch die Dunkelheit wie einem höheren Befehl ergeben und lässt sich nicht aufhalten auch das Schicksal, dem der Gefangene nicht entkommen kann.

Al-Gazzār, ein Kranker, der immer vom Tod bedroht war, malte in dieser Phase viel zur Thema Tod, Schicksal und Krankheit. Wie sein Bruder im Interview erklärte, lebte er einsam in seinem Zimmer und beobachtete das Leben, ohne wirklich daran teilnehmen zu können.. Als kranker Mensch wartete **Al-Gazzār** ständig auf den Tod, der ihn sehr früh und jung traf. Vielleicht fühlte er, dass er hilflos in ein dunkles blindes Schicksal trieb. Die Blume und die Leiter, obwohl klein und schwach, heitern die Dramatik. Die Person in dem roten Gefängnis scheint dieses Drama zu verkörpern.

4.2.3. Bild Nr. 36 „Der Angstbetreuer“, Öl auf Leinwand, 38,5x70 cm, 1951

Wie alle Bilder von **Al-Gazzār** hat auch dieses ein kleines Format: 38,50x70 cm, Öl auf Leinwand.

Die Bildkomposition ist in einem abgeschlossenen Zimmer wie ein **T** ausgebildet. Die rechteckigen Formen dominieren. Sogar die männliche Figur ist als langes Rechteck ausgebildet. Eine starke Symmetrie herrscht vor.

Die Komposition wirkt starr und bewegungslos. Die einzige Bewegung, die sie unterbricht, geht von einem Kund aus.

Die männliche Figur steht genau hinter einem dunklen Viereck. Seine Arme führen eine roboterhaft mechanische Bewegung aus.

Die Farben sind sehr hell, ausgenommen die Hose des Mannes und das schwarze Eisenbrett, welches den Kopf des Mannes verdeckt und den „Thronvers“ aus den Koranvers zeigt.

Er lautet: "*Allah! Es gibt keinen Gott außer ihm, dem Lebendigen, dem Ewigen. Nicht ergreift ihn Schlummer und nicht Schlaf*"²⁸⁶. Diese Schrift belebt einerseits das stumpfe Brett und bestätigt andererseits inhaltlich die Stabilität der Komposition.

Hier zeigt der Künstler, wie die Formsprache die Deutung des Inhalts unterstützt.

Das schwere, schwarze rechteckige Brett mit Koranversen ist mit einem Schloss versehen. Es bildet den Kopf des Mannes, der ein weißes T-Shirt und eine blaue Hose trägt, die typische Kleidung der Seeleute aus Alexandria.

Im Hintergrund steht ein gelber verschlossener Schrank vor einer gelb-grünen Wand. Der Boden ist rötlich.

Die Inschrift betont die Rolle Gottes als Wächter und Beobachter. Die kopflose Figur versteht nur, was auf dem Brett steht, und hat ein Holzbein. Die rechte Hand ist erhoben und erinnert an die Geste eines Verkehrspolizisten, der zum Anhalten auffordert. Unter dem anderen Arm trägt die behinderte Figur ein hilfloses Kind.

Dem Titel dieses Bildes nach müsste das Dargestellte dem Kund die Angst nehmen. Oder wird es selbst zu einer Quelle der Angst?

Der ägyptischen Tradition nach wurde einem Kind aus dem Koran vorgelesen, wenn es sich sehr ängstigte oder einen Schock erlitten hatte. Man hoffte, es damit beruhigen und ihm helfen zu können.

Die Hand, welche das Kind hält, trägt eine Tätowierung.

Tätowierungen sind in Ägypten Symbole, die in manchmal Wünsche und Träume von Liebe oder Sexualität darstellen (z.B. nackte Frauen oder Meerjungfrauen).

Meistens jedoch sind es Symbole aus den alten Mythologien wie zum Beispiel Schlangen, getötete Schlangen, Katzen, Kreuze, Halbmonde, alte Helden. Sie stehen für bestimmte Inhalte von Glauben oder Aberglauben. Manchmal sind es auch Schutzsymbole wie das Horus-Auge und die fünf Finger der Fatima oder aber Macht- und Kraftsymbole wie Löwe und Drachen.

Der "Angstbetreuer" trägt auf der linken Hand die Hieroglyphe für Wasser aus pharaonischer Zeit.

Dieses Zeichen kann auch den alten ägyptischen Buchstaben (N) bedeuten. Es wiederholt sich zweimal, und dazwischen findet sich der pharaonische Buchstabe (H).

Das Wassersymbol hatte in allen ägyptischen Religionen eine klare Bedeutung:

In der pharaonischen Religion besangen die Schöpfungstheorien, die nach den Traditionen der drei uralten Städte Heliopolis, Hermopolis und Memphis entwickelt worden sind, die Wichtigkeit des Wassers²⁸⁷.

²⁸⁶

Max Henning, Universal-Bibliothek Nr. 4206-10/10a-c, 1960 Sure 2, Vers 256, Stuttgart, Reclam 1970

²⁸⁷

1- Die Ashmunen-Theorie:

ist benannt nach der mittelägyptischen Fundstätte Al-Ashmunen, was soviel wie "Stadt der Achtheit" bedeutet. Al-Ashmunen galt als Heimstätte der acht Urgottheiten, die auch als Achtheit von Hermopolis bekannt sind.

Al-Gazzār hat sich sein Leben lang mit alter ägyptischer Mythologie beschäftigt und ist von ihrer Symbolik geprägt, besonders von der großen Bedeutung des Wassers²⁸⁸. So ist

Am Anfang war das Chaos. Dieses Chaos bestand nur aus Wasser und Dunkelheit. Das Wasser war voller Kraft, und diese Kraft war „**Nun**“. Dieser Nun wurde der „Alte Erste“ genannt oder "Das Erste Prinzip" oder "Der Erste Ursprung". „**Nun**“ hatte vier Eigenschaften, jede Eigenschaft stellte ein Paar dar, das die Elemente der Urmaterie personifizierte. Die männlichen Gottheiten wurden als Frösche oder mit Froschköpfen dargestellt, die weiblichen als Schlangen.

Die erste Eigenschaft ist die "**Großartige Tiefe**" und wird von „**Nun**“ und „**Naunet**“ repräsentiert; die zweite Eigenschaft ist „**Ewigkeit**“, repräsentiert durch „**Huh**“ und „**Huhet**“; die dritte Eigenschaft ist „**Dunkelheit**“, repräsentiert durch „**Kuk**“ und „**Kauket**“; die vierte Eigenschaft ist die „**Sicht**“, repräsentiert durch „**Amun**“ und „**Amaunet**“²⁸⁷. Jaroslav Cerny, Ancient Egyptian Religion, Hutchinson House, London, 1952, S.51

2- Heliopolis-Theorie:

Am Anfang war das Wort, dann das Wasser. „**Atum**“ ist in Form eines Urhügels aus dem Wasser, dem Chaos und der Dunkelheit entstanden. Er zeugte Nachkommenschaft, indem er „**Schu**“ in die Hand nieste und seine Partnerin „**Tefnet**“ ausspuckte. „**Schu**“ und „**Tefnet**“, die beiden ersten von „**Atum**“ erschaffenen Gottheiten, zeugten ihre Nachkommen „**Geb**“ und „**Nut**“ auf natürliche Weise.

Der Name „**Atum**“ bedeutet der "Perfekte" oder der "Absolute". „**Atum**“ hat drei Eigenschaften:

Er ist existierte aus sich selbst heraus.

Er ist der Ursprüngliche, der Weltenschöpfer, der alle Elemente des Universums schafft.

Er ist der Einzigartige, der das höchste Wesen verkörpert und Herr über alles ist.

„**Schu**“, der Licht- und Luftgott, repräsentiert die Einheit aus Luft und den sie durchdringenden Sonnenstrahlen; „**Tefnet**“ repräsentiert Feuchtigkeit oder Tau.

Aus den beiden ist die Welt und die sichtbare Ordnung entstanden. „**Schu**“ ist Luft, Wind und Duft; er hat den Lebewesen das Leben gegeben. Er ist endlos, unsichtbar; hat den Himmel von der Erde getrennt und den Raum dazwischen gefüllt.

Man muss davon ausgehen, dass „**Atum**“ schon immer in Nun vorhanden war und dass „**Schu**“ in demselben Moment geboren wurde, in dem „**Atum**“ aus „**Nun**“ entstand. Das war die erste Dreifaltigkeit (Dreieinigkeit): „**Atum, Schu und Tefnet**“²⁸⁷.

Jaroslav Cerny, Ancient Egyptian Religion, Hutchinson House, London, 1952, S.51

3- Ptah von Memphis (Neunheit):

„**Ptah**“, der Allmächtige, enthielt Nun, der das Wasser war, „**Nefertum**“ und „**Atum**“. „**Atum**“ war das Herz und die Zunge von „**Ptah**“; das Herz wurde manchmal auch als „**Horus**“ und die Zunge als „**Thot**“ repräsentiert.

Am Anfang war das Wort, das Wort entstand durch das Herz und die Zunge „**Atum**“. Die Macht seiner Worte ist so groß, dass die gesamte Schöpfung mit all ihren Elementen in dem Augenblick zu existieren beginnt, als er die Worte ausspricht. Alles, was wahrgenommen wird, geht direkt zum Herzen, und die Zunge spricht, was das Herz beschließt. Durch das heilige Wort, das im Herzen sesshaft war und von der Zunge gebildet wurde, sind alle Götter geschaffen worden: „**Atum, Schu, Tefnet, Geb**“ (Erde), „**Nut**“ (Himmel); „**Geb**“ und „**Nut**“ heirateten, zeugten „**Osiris, Isis, Seth und Neftes**“²⁸⁷. Jaroslav Cerny, Ancient Egyptian Religion, Hutchinson House, London, 1952, S.51

es nicht verwunderlich, dass sich in fast allen Bildern dieses pharaonische Wassersymbol findet.

Das Wasser kommt in der alten ägyptischen Religion oft vor: zum Reinigen vor dem Gebet, zur Taufe, in den großen Tempeln als Heiliger See usw.

Das Judentum übernahm die Bedeutung des Wassers von der ägyptischen Mythologie. Auch im Christentum und im Islam ist es sehr wichtig, der Koran fügt sogar noch an: „**Alles, was lebt, haben wir aus Wasser gemacht**“²⁸⁹.

In Arabien ist Wasser wegen der großen Wüsten sehr wertvoll. Das Wort "Wasser" kommt häufig in der Bildersprache der Hieroglyphen vor. Dies alles verleiht dem Wassersymbol etwas Magisches, es öffnet den Horizont des Betrachters und regt seine Phantasie an. Er betrachtet im Bild nicht nur vordergründig die alexandrianische Kleidung der großen Figur und den Stil des Schrankes aus der heutigen Zeit, sondern reist über die Symbole zurück in die Zeit des alten ägyptischen Glaubens. Dadurch gewinnt die große Figur zusätzliche Bedeutung und transportiert nicht nur aktuelle Ideen, Symbole und Überzeugungen, sondern vermittelt auch historisches Gedankengut.

Das Bild heißt „Angstbetreuer“. Aber die Koranverse, die auf dem schwarzen Brett stehen und von einem absolut aufmerksamen Wächter sprechen, schaffen im Bild einen Menschen, der keinen Kopf mehr hat oder haben soll außer dem schwarzen Brett, der ein schreckliches Holzbein wie ein Pirat hat, das außerdem stark einem Penis ähnelt. Diese Kombination aus Koranvers und Mensch, der die Hand hebt, um den Durchgang zu blockieren, hebt sich klar von dem gelben verschlossenen Schrank ab.

Die große Figur trägt einen Riemen, der quer über den Oberkörper verläuft und offensichtlich zum Tragen eines Wassergefäßes dient. Die Koranverse, der strenge Wächter und die Figur mit dem versteckten Gewehr und dem penisartigen Holzbein, versperren den Zugang zu dem Schrank. Das Kind wird von einer großen Hand gehalten und ist in dieser Hand ganz hilflos, die Beine hängen in der Luft. Die beiden dunklen Fußringe lassen vermuten, dass es ein Mädchen ist.

Von großer Bedeutung ist die Frage nach der ungeheuren Provokation, welche die Darstellung und die Rolle des Korans in diesem Bild auslösen.

Zu fragen ist außerdem, welche Rolle **der Hand und ihrer Geste zukommen**. Hände sind in **Al-Gazzārs** Bildern immer sehr wichtig.

„Das arabische und hebräische Wort „Jad“ bedeutet zugleich Hand und Macht. Das ist kein Zufall. Immer schon drückte die Hand Aktivität, Macht, Herrschaft aus. Sie ist ein königliches Symbol“²⁹⁰.

„Die Hand ist ein Symbol für Aktivität und Macht, in der Gestik, aber auch ein Symbol der apotropäischen (unheilabwehrenden) Wirkung. Sich in der Hand eines Gottes oder Herrschers zu befinden, heißt ihm ausgeliefert zu sein.“²⁹¹

²⁸⁹ Max Henning, Reclam Universal-Bibliothek Nr. 4206-10/10a-c, 1960 Sure 21, Vers S 30, Stuttgart, 1970

²⁹⁰ Gerd Heinz-Mohr, Lexikon der Symbole, S. 133

²⁹¹ Vgl. Herder-Lexikon der Symbole, 1978, S. 121

Die Geste, die die erhobene Hand ausführt, ist eine "Stopp-Bewegung"; durch ihre Unverhältnismäßige Größe wird sie auch zum Symbol von Stärke. Die Bedeutung der Hand als Symbol der Macht und die Bedeutung des Rings als Symbol der Zugehörigkeit werden stark herausgehoben.

Die wie die eines Verkehrspolizisten hoch erhobene Hand der großen Figur trägt einen goldenen Ring. Er steckt nicht normal an einem Finger, sondern wird deutlich vorgezeigt, als ob die Hand durch den Ring eine Botschaft übermitteln wollte²⁹².

An der anderen Hand, die das Kind hält, stecken zwei Ringe.

In Arabien ist die Legende vom Ring des Propheten Salomo verbreitet²⁹³.

Schon seit jeher gilt der Ring, eine Form ohne Anfang und Ende, als Zeichen der Ewigkeit. Er ist Symbol der Verbindung, der Treue, der Zugehörigkeit zu einer Gemeinschaft, eines gemeinsamen Geschickes, eines Bundes, eines Gelübdes von ewigwährender Dauer²⁹⁴.

Die Figur bleibt fremd, obwohl sie wie ein Alexandriner gekleidet ist. Man kann kaum erkennen, ob **Al-Gazzār** in dieser Figur die Alexandriner repräsentiert oder kritisiert. Die pharaonische Tätowierung auf der Hand entspricht nicht den volkstümlichen Tätowierungen, sondern entspringt **Al-Gazzārs** eigener Welt. Die Darstellung der Koranverse als Schriftzüge auf schwarzen Brettern, die Köpfe bedecken und wie Schutzschilde oder Barrieren gegen Neugier und Wissen wirken, stammen in keiner Weise aus dem Volksglauben. Die Kombination von Koranvers und einem wrackartigen Menschen entfernt sich weit von der gesamten ägyptischen Kultur. Es ist die eigene Schöpfung des Künstlers.

Al-Gazzār schrieb im Gedicht, Bild Nr. 55

*Beside him is a guardian
Who nurtured young and old
One after the other*

Der Wächter des Lebens, den **Al-Gazzār** hier ansprach, ist auch in diesem Bild präsent: die Koranverse über den großen strengen Wächter und die Hauptfigur, die das Kind stoppt.

²⁹² In den alten Legenden ist oft vom Ring der Herrschaft die Rede. Wer diesen Ring trägt, ist ein König, ein Herrscher; verliert er ihn aber, dann verliert er auch die Königsherrschaft.

²⁹³ Der Ring von König Salomo wirkt wie die Wunderlampe von Ala Eddin. Wenn man ihn berührt, kommt ein Geist heraus, der dem Menschen gehorcht und seine Befehle und Wünsche erfüllt.

²⁹⁴ Vgl. Heinz-Mohr, Gerd: Lexikon der Symbole, S. 89

4.2.4. Bild Nr. 35 „Der Schlangenfresser“, Öl auf Leinwand, 75 x 69 cm, 1951

In dem Bild zeigt der Künstler einen interessanten Konflikt zwischen innerer Bewegung und äußerer Behinderung oder Unterdrückung.

In einem geschlossenen Raum befinden sich zwei zueinander parallele Hauptelemente: einerseits ein Mann, andererseits ein Schrank und davor ein Stein, auf dem ein Frauenkopf steht. Alle Figuren sind stabil und bewegungslos. Trotzdem zeigt das Bild überall enorme innere Bewegung.

Die erste Figur rechts ist fest umrissen und statisch. Er trägt eine weißen Hut, was ihn wie ein Derwisch macht. Der linke Arm ist nicht zu sehen, wo bei die rechte Arm abgehakt ist, was die äußere Bewegung weiter reduziert, aber er ist voller innerer Bewegung, welche sich in vielen Zeichnungen und Ketten ausdrückt. Die Halsketten bilden drei nach unten gewölbte Bögen. Auf dem Kleid des Mannes sind mehrere Motive zu sehen, darunter ein anderer Mann, der die Arme hoch hebt, was die Bewegung wieder nach oben richtet.

Der verkürzte Arm zeigt eine Tätowierung in Form eines Beduinen. Die Bewegung seiner Arme setzt sich nach unten zu fort. Die beiden gezeichneten Feilen daneben richten die Bewegung wiederum nach oben.

Der Arm des Mannes integriert also eine Bewegung nach oben und eine Bewegung nach unten, der Körper wiederum zeigt eine Bewegung nach oben und wieder eine Bewegung nach unten. Das alles findet sich in einem bewegungslosen Körper.

Die Schlange im Mund des Mannes bewegt sich stark in verschiedene Richtungen, was er aber mit seinen Zähnen teilweise verhindert. Sein Haar ist ebenfalls stark bewegt, was durch seinen Hut gedämpft wird.

Er ist in kräftigem Rot gemalt, was die innere Bewegung verstärkt.

Die beiden Schlüssel neben seinem Kopf geben zwei Achsen vor, welche die Bewegung bändigen.

Der Schrank ist verschlossen, die vielen Reliefs von Kurven und Kreisen auf seinem Äußeren jedoch bringen Bewegung in dieses Bildelement.

Der Blick der Frau verweist darauf, dass sie schreit, jedoch wird der Mund von einer Hand verdeckt. Die Hand auf dem Mund der Frau und die Hand des auf die Bekleidung des Mannes gemalten Figur haben jeweils nur 4 Finger, wodurch sie zugleich menschlich und unmenschlich aussehen.

Die Augen des Mannes sind kalt und ausdruckslos.

Tätowierung, Schmuck, Talisman und die Bilder auf den Kleidern der rechten Figur sehen nach mysteriösen Symbolen aus.

Trotz der Tatsache, dass die Komposition statisch und bewegungslos, der Mann einarmig ist und seine Augen ruhig und kalt sind, trotz der Tatsache, dass von der Frau nur ein Kopf mit verschlossenem Mund zu sehen und der Schrank verschlossen ist, bleibt das Bild voll innerer Bewegung und Energie, die nach einem Ventil sucht.

Der Künstler nutzt mit bewundernswertem Geschick die Sprache der Formen, Farben und Töne, um die Botschaft des Bildes visuell zu formulieren.

Ein Vergleich zwischen den Augen des Mannes und dem Auge der Frau drängt sich auf. Die Augen des Mannes sind ruhig, kalt und fast leblos, in zwei dunkle Löcher versenkt, als ob sie in Höhlen säßen. Sie ähneln den Augen des „**Hellsehers**“ in **Bild Nr. 48**, denen des Mannes in **Bild Nr. 34 „Der Schachtel des Lebens“** und denen der Menschen in „**Al-Mauled**“. Dagegen ist das einzige Auge der Frau weit geöffnet, es drückt einen tragischen Schrei aus. Das Auge will sagen, was die Frau nicht sagen darf. Am Schrank hängt ein Glocke, was eine Art Alarm sein könnte.

4.2.5. Bild Nr. 34 „Die Box des Lebens“/ „Straßenkino“, Öl auf Karton, 100x70 cm, 1951

Im Bild „**Die Box des Lebens**“ stellt sich in einem geschlossenen Raum einerseits eine pyramidale Komposition²⁹⁵ dar, andererseits sind drei horizontale und drei vertikale Teilungen auszumachen. Die horizontalen Elemente bestehen in der in zwei Teile geteilten Wand und dem Boden. Die drei vertikalen Elemente bestehen in dem Mann mit dem Bild dahinter, der Frau mit der Tür dahinter und der Box des Lebens in der Mitte.

In der pyramidalen Komposition sind alle Elemente streng symmetrisch angeordnet. Sie hat eine klar auszumachende Mittelachse, die das Bild in zwei gleiche Hälften teilt. Auf ihr befinden sich die Kugel an der Spitze der Pyramide, das Hufeisen, das Tuch mit der Zeichnung und im unteren Teil der Affe²⁹⁶. Rechts davon ist ein Mann, und links davon ist eine Frau. Hinter dem Mann ist das Bild und hinter der Frau ist die Tür, die genauso hoch ist wie das Bild hinter dem Mann. Die Komposition besteht aus geometrischen Formen, Rechtecken oder Dreiecken. Die frontale Perspektive nimmt dem Bild den Tiefenraum.

Die Ausgewogenheit der Formen und Farben zeichnet das Bild aus

Da die Box hauptsächlich nur aus Rechtecken und Dreiecken konstruiert ist, also harten, gerade Linien besteht, fügt **Al-Gazzār** als Gegengewicht einige Kurven. In der ganz oben sitzenden Kugel laufen die Linien zusammen. Unter der Kugel hängt ein gebogenes Hufeisen, das im Gegensatz zu der Kugel nach unten weist. Auch das darunter hängende Tuch zeigt Kurven als Gegensatz zu den geraden Linien.

In diesem Bild wird die Tendenz, Menschen mit abstrakten Formen zu versehen, deutlich. Der Mann sieht fast wie fixiert aus. Sein Körper zeigt überhaupt keine Details,

²⁹⁵ Siehe Zeichnung Nr. 14

²⁹⁶ Siehe Zeichnung Nr. 14

Muskeln oder Knochen, die Hosenbeine sind faltenlos wie Röhren. Die Frau beugt sich in einem geraden Winkel, auch ihr Kleid ist faltenlos. Was aber sehr realistisch und mit vielen Details gemalt ist, sind die relativ großen Hände und Füße. Selbst die Fingernägel sind deutlich dargestellt, was Hände und Füße zu einer wichtige Quelle der Bewegung und Ausdruck im Bild macht.

Die dominierenden Farben des Bildes sind Hellgrün und Braun. Rot zeigt sich nur an zwei Stellen: der Hose des Mannes und der Hand an der Tür.

In dem Bild wird eine Art primitives Bilderkinno gezeigt²⁹⁷: Der Mann sitzt rechts auf einem Stuhl. Links sitzt die weiß gekleidete Frau ebenfalls auf einem Stuhl. Der Mann ist wach, bewusst und stark, posiert wie Wächter, während die Frau weich, müde, traurig und resigniert wirkt. Halb schlafend sinkt ihr Kopf auf die Ablage vor dem Bilderkinno.

Die Augen des Mannes sind kalt und ruhig, mit dunklen Tönen konturiert scheinen sie aus einer Höhle herauszublicken. Das Haar des Mannes ist rot.

Im Gedicht des Bildes Nr. 55 schrieb **Al-Gazzār**

Beside him is a guardian

Who nurtured young and old

One after the other

Diesen Wächter des Lebens repräsentiert hier auch der Wächter der Box des Lebens.

Das Bild ist in hellen Farben gemalt, und die drei Figuren sind symmetrisch angeordnet.

Auch hier findet sich ein verschlossener Schrank, der, ähnlich wie beim „Angstbetreuer“, von dem davor sitzenden Affen und dem Mann gut bewacht wird. Vor der Tür des Schrankes hängt ein Tuch, auf das in gelb ein Skorpion mit Menschengesicht gezeichnet ist, der drohend den Schwanz hebt. Obwohl es sich nur um eine Zeichnung handelt, wirkt das Tuch wie ein Stoppzeichen oder Alarmsignal, das jedes Näherkommen verbietet.

Der verschlossene Schrank ist auch in anderen Bildern ein Motiv.

Im „Angstbetreuer“ (**Bild Nr. 36**) sieht man den Schrank hinter der Hauptfigur, deren Kopf durch die Koranverse ersetzt ist und die die Annäherung mit der Hand stoppt. Der Schrank ist auch im **Bild Nr. 35** „Der Schlangenfresser“ zu finden. Im **Bild Nr. 34** „Die Box des Lebens“ wird der Schrank von dem davor sitzenden Affen und dem Mann gut bewacht, als Stoppzeichen steht ein gefährlicher Skorpionmensch davor. Alle vier Bilder wurden im selben Jahr gemalt.

4.2.6. Bild Nr. 40 „Meditation“ Öl auf Karton, 68,5x92,5 1951

²⁹⁷

Das ist ein Spiel der Straßenkinder. Die Kinder können durch ein Fenster Bilder anschauen, die ständig wechseln, während jemand erklärt, was die Bilder zeigen.

Ein geschlossener Raum erscheint unter frontaler Perspektive. Sie hat nur einen Fluchpunkt, was alle horizontalen Linien untereinander und mit dem Bildrand parallel scheinen lässt. Diese Perspektive ermöglicht eine symmetrische Komposition.

Sie baut wie viele andere Kompositionen von **Al-Gazzār** auf einem Kreislauf auf.

Die Bewegung des Arms der Frau in Rot lenkt die Augen nach links. Der Igel und der Kopf der Frau steuern den Blick nach links, dann nach unten. Die sitzende Frau lenkt ihn nach unten bis zur Schale der Schlange. Die Schlange und der Schatten des Manns ziehen die Augen des Betrachters nach rechts, und durch den Mann und die Frau im Rotwandern sie wieder nach oben²⁹⁸.

Wir haben auch in dieser Komposition drei vertikale Achsen: die Frau in Rot, die sitzende Frau und in der Mitte den Mann. Die drei Achsen kreuzen sich mit den vielen horizontalen Linien und Rechtecken im Bild. Am unteren Rand im Vordergrund befindet sich eine runde Schale mit einer langen, sich bewegenden Schlange, die Kurvenformen ins Bild bringt, welche die Dominanz der Rechtecke und der geraden Linien bremsen.

Die Körper des Mannes und der sitzenden Frau sind so abstrakt, dass sie wie Rohre aussehen.

Hände und Füße aber sind in allen Einzelheiten bis zu Fingernägeln und Hautfalten gestaltet. Sie sind wichtige Quellen der Bewegung in den stumpfen verhärteten Körpern. Die dominierende Farbe des Bildes ist Grau-Blau mit einem roten Punkt als Kleid der rechten Frau.

In der Mitte des Bildes hängt im oberen Teil eine Tafel, die eine Botschaft vermittelt: Darauf sind ein riesiger Igel und unter seinem Maul der Kopf eines Menschen zu sehen. Die Frau in Rot hat als einziger Mensch im Bild lebendige Augen hat und blickt den Mann oder Zuschauer an. Sie deutet mit beiden Armen demonstrativ auf die Tafel.

Die rechts sitzende Frau guckt ins Leere und hat einen ausdruckslosen Blick wie eine Statue. In der Mitte steht ein nackter Mann und betrachtet die Tafel. Seine Hände hält er passiv hinter dem Rücken.

Die Tafel repräsentiert eine Gefahr, vor der die Frau in Rot warnt. Hinter dem Mann befindet sich eine weitere Gefahr in Form der Schlange, die heimlich aus der Schale herauskommt.

4.2.7. Bild Nr. 38 „Die Familie“, Öl auf Karton, 100x70cm, 1951

²⁹⁸

Siehe Zeichnung Nr. 15

Im Bild, welches ein geschlossenes Raum zeigt, spielen die rechteckigen Formen bei der Komposition eine wichtige Rolle. Im Vordergrund blockiert ein großes weißes Rechteck das Bild. Es zeigt einen Mann und eine Frau, die sich in demselben Kleid befinden. Weiter hinten befinden sich nebeneinander zwei weitere kleinere Rechtecke. Vorne in der Mitte ist die Figur eines Kindes, dessen Rumpf noch ein kleines Rechteck formuliert.

Obwohl die Perspektive frontal ist, was ihm eigentlich die Tiefe nehmen sollte, scheint gewisse Räumlichkeit durch eine vorne links platzierte Pyramide, die zugleich die quadratischen und rechteckigen Formen des Bildes erweitert. Ganz vorne übernimmt ein Dreieck am Boden die gleiche Rolle.

Die zwei kleinen Rechtecke hinten haben zwei komplementäre Farben, Rot und Grün, ebenso das Kind im Vordergrund, was seine Verbindung zum Hintergrund stärkt.

Im Zentrum des Bildes befindet sich ein alarmierendes Zeichen in goldner Farbe: Ein Stier frisst einen Vogel. Diese Zeichnung steht genau über dem Kopf des Kindes und in der Mitte des Kleides der Eltern²⁹⁹.

Da die Perspektive des Bildes frontal ist, funktionieren alle Rechtecke parallel miteinander und parallel zum Bildrand.

Während die Kleidung der Eltern keine Falten oder Details zeigt, sind ihre Hände und Füße ebenso wie die des Kindes detailreich ausgearbeitet.

Das Kind kniet mit erhobenen Händen vor seinen in ein weißes Doppelgewand gehüllten Eltern. Seine Finger sind geöffnet und gewellt, als wären sie aus Knete. Die Hände sind wie zur Kapitulation erhoben, die Finger scheinen zu wackeln und zu zittern.

Die Augen des Vaters sind durch eine Kappe verhüllt. Er kann oder will nichts sehen. Sein Gesicht ist unsichtbar, aber Hände und Füße zeigen seine Verfassung an. Der Kopf des Mannes ist relativ groß, während sein Arm relativ dünn ist, was ihn behindert erscheinen lässt. Er trägt eine Halskette aus grünen Steinen und zwei goldene Orden an einer Spange, was seine Männlichkeit, von ägyptischem Standpunkt, reduziert.

Das Gesicht der Frau ist eher durchgestaltet, aber ihre kleinen, ovalen, starr nach vorn gerichteten wasserblauen Augen machen aufkommende Züge von Menschlichkeit zunichte.

Links, wo der Mann den Doppelorden trägt, zeichnet sich unter dem weißen Doppelgewand bei beiden Personen ein Busen ab.

Die Frau trägt am linken Arm ein breites goldenes Armband und an einem Finger der linken Hand einen goldenen Ring.

Während der Mann seine rechte Faust in die Schlitz steckt, hält die Frau im Gegensatz dazu in ihrer linken Hand eine große, wie ein Krückstock gebogene grüne Feder, die durch ihr Muster von Augen als Pfauenfeder zu identifizieren ist.

Die Eltern vereinen zwei gegensätzliche Figuren in einem Kleid. Diese Gegensätzlichkeit symbolisieren auch die beiden komplementärfärbten Rechtecke hinter ihren Köpfen.

Auch die Kleidung des Kindes enthält die gleichen Komplementärfarben.

²⁹⁹

Siehe Zeichnung Nr. 9

Die Beziehung der Eltern blockiert den Weg des Kindes. Sie ist eine Art Schutz, aber auch eine Art Behinderung. Sein Schicksal heißt zu warten. Der Stier, der den Vogel frisst, schwebt auch innerhalb der Familie über dem Kopf des Kindes, das mit kleinen weichen, teigigen Fingern kniend versucht, sich zwischen den riesigen Füßen der Eltern hindurch seinen Weg zu bahnen.

4.2.8. Bild Nr. 42 „Der grüne Verrückte“, Öl auf Karton, 63x70, cm, 1951

Dieses Bild zeigt ein grüngetöntes männliches Portrait im Profil.

Die Figur trägt ein rotes Kleid und große Ohrringe.

Genau in der Mitte des Bildes und in der Mitte des Kopfes befindet eine rote Blume³⁰⁰. Hinter dem Kopf erscheinen zwei Arme und Hände.

Dieses Bild erinnert an die Pharaonische Statue von „**Horus Dachur**“, 13. Dynastie, Abb. 1.

Die Hände stellen sicherlich die Form des „**Ka**“, was Eigenschaften oder Persönlichkeit bedeutet³⁰¹, dar. Das Auge ist das bekannte Auge des „**Horus**“, das unter verschiedenen Formen und Namen in verschiedenen Kulturen auftaucht, immer aber ein Schutzsymbol ist. Auf diesem Bild sind die Augen wie die eines Verrückten weit geöffnet.

Die Hände sind ebenfalls weit geöffnet und die Arme hinter dem Kopf hochgestreckt. Sie bringen die als typisch geltende Bewegung Verrückter zum Ausdruck. Der Gesichtsausdruck des Mannes ist ruhig und weit entfernt vom „Verrücktsein“; der Ausdruck von Verrücktheit entsteht allein durch die Geste, die Augen und die Farben. Die rote Blume gibt der Figur einen sanften weiblichen Charakter, andererseits wirkt sie wie eine Kugel in ihrem Kopf. Die Augen sind geschminkt, was den weiblichen Charakter gemeinsam mit dem roten Kleid unterstreicht. Dieses Bild verdeutlicht das Anliegen des Künstlers, den Ausdruck der Menschen indirekt zu zeigen: nicht durch Gesichter oder Merkmale, sondern durch nebensächliche Faktoren wie Hände, Farben und Symbole³⁰². Die dargestellte Figur ist nicht unbedingt verrückt, aber das Bild ist ein verrücktes Bild.

Links unten im Bild befindet sich eine weitere Figur, auf der dekorative Formen ein schreiendes Gesicht darstellen. Sein Mund hat die Form eines Herzens.

³⁰⁰ Siehe Zeichnung Nr. 7

³⁰¹ Jaroslav Cernyx, *Ancient Egyptian Religion*, S.114.

³⁰² Kapitel 10, Kunst und Formensprache

4.2.9. Bild Nr. 24 "Beschwörung der Geister", Tinte auf Papier, 55x40 cm, 1952

Dieses Bild zeigt eine „Regenschirmkomposition“³⁰³ mit einer Mittelachse. Die Perspektive ist frontal, aber in Draufsicht, was dem Bild große Tiefe gibt. Die Komposition baut im Bild einen Tunnel, der in die Tiefe geht. Die Perspektive des Tisches und des Menschen daran orientieren sich auf die Tiefe des Tunnels.

Das Bild ist voller Menschen, die aber alle voneinander isoliert sind. Jeder lebt allein in seiner Welt. Sie sind balanciert angeordnet: Auf jeder Seite befinden sich vier Menschen. Sogar den Tisch zeichnet eine Balance aus: links steht ein Aschenbecher und rechts eine Kanne. Er besteht aus Holzbalken, durch die viele gerade Linien entstehen. Im Hintergrund bilden mehrere Bogen einen Gegenpol zu den geraden Linien des Tisches.

Das Bild "Beschwörung der Geister" konfrontiert uns mit dem Teufel. Er hat die Arme ausgebreitet und ist flach auf den Tisch gezeichnet. Seine Haltung verstärkt die Bewegung in der Tiefe, wobei die Armen des Mannes hinter dem Tisch eine Gegenbewegung dazu beschreiben³⁰⁴.

Am Tisch sitzen zwei ihm anbetende Personen. Links daneben steht ein Mann, der seine Augen absichtlich mit verschränkten Armen bedeckt.

Die Hände zeigen die bekannte gegenläufige Bewegung bei **Al-Gazzār**³⁰⁵.

Auf dem Boden um den Tisch herum sitzen hilflose Menschen, die völlig hypnotisiert sind oder unter Drogen zu stehen scheinen. Unheimlichen, mysteriösen Symbole sind überall zu sehen: auf der Stuhllehne, auf dem Rücken der stehenden Figur und als Tätowierung auf manchen Händen. Unter dem Stuhl kriecht seelenruhig und unbemerkt eine Schildkröte, auf deren Panzer viele mysteriöse Symbole oder Buchstaben in einer unbekanntenen Sprache stehen.

Die Schildkröte spielte in vielen Mythologien eine große Rolle, mit positiven und negativen Bedeutungen. Im Orient galt sie als ein dämonisches, mit dunklen Mächten im Bunde stehendes Tier, im Christentum stellte sie ein Symbol für das Böse und die Verderbtheit der Sinneslust dar³⁰⁶.

Auf dem Rücken der Person, die sich die Augen zuhält, ist das Zeichen eines Skorpions abgebildet.

In diesem Bild sind wie in vielen anderen Bildern glatzköpfige Männer zu sehen, die an die alten Priestern der ägyptischen Mythologie erinnern. Der Mensch am Ende des Tisches trägt ein Satanszeichen auf der Stirn.

Geisterbeschwörungen wie diese sind im Islam streng verboten, da es sich um mit Geistern und Teufeln verbundene Zeremonien handelt.

³⁰³ Siehe Zeichnung Nr. 3

³⁰⁴ Siehe Zeichnung Nr. 3

³⁰⁵ Siehe Zeichnung Nr. 3

³⁰⁶ Vgl. Herder-Lexikon der Symbole, 1978, S. 34

Alle Personen des Bildes befinden sich in einem Trance-Zustand, den **Al-Gazzār** im Gegensatz zur öffentlichen Meinung nicht verurteilt, sondern der seinem Ideal, in der Magie, fern von der Realität zu leben, voll entspricht.

erinnert an die Worte **Al-Gazzārs**:

*"Lass mich in der Magie, die ich liebe, leben. Ein Leben, das nur auf Erkenntnissen aufbaut, ist unerträglich"*³⁰⁷.

Den Zustand beschreibt **Al-Gazzār** in dem Gedicht von **Bild Nr. 55**:

„Planted in the valley of sleep“.

Das Skorpionssymbol befindet sich hinten auf der Bekleidung jenes Mannes, der sich die Augen mit verschränkten Armen zuhält. Die Tatsache, dass der Skorpion sich auf dem Rücken des Mannes bewegt, vermittelt den Eindruck, der Mann habe in bezug auf sein Schicksal aufgegeben. In der Tat scheinen sich alle Figuren in dem Bild aufgeben zu haben, und der Teufel scheint sie mit wachen Augen und offenen Armen zu empfangen. Während sich alle Menschen im **Tal des Schlafs** befinden, bewegt sich die Schildkröte heimlich und langsam unter dem Stuhl.

4.2.10. Bild Nr. 25 „Die Welt der Geister oder Ewigkeit“, Tinte auf Papier, 40x50 cm, 1952

Die Komposition des Bildes zeigt einen Gang in der. Die frontalen Fluchtpunkte arrangierten alle horizontalen Formen parallel zueinander und zum Bildrand. Die Draufsicht jedoch öffnet diese Formen, was die Perspektive verstärkt und eine starke Bewegung nach innen bringt. Alle Sarkophage stehen parallel zueinander, was endlosen Reihen von horizontalen Formen und Linien verursacht. Der Künstler **Al-Gazzār** kontrastiert sie mit einer Reihe von vertikalen Säulen, die sich mit den horizontalen Linien schneiden. Die vertikalen Formen bestimmen beide Seiten des Bildes ebenso wie die Mitte. Die horizontalen und vertikalen Formen verursachen dominante gerade Linien, weshalb der Künstler als viele Kurvenformen einbringt: rechts Linien oder Seile, eine große Muschel mit Kreisformen, eine herabhängende runde Lampe mit vielen runden Löchern, links Menschen, die sich über die Sarkophage beugen, und Kugeln auf den Säulen.

Die Wiederholung der Sarkophage und der Säulen schafft nicht nur eine Bewegung ins Bildinnere, sondern vermittelt auch ein Gefühl der Zeit und der Ewigkeit, wie auf dem Bild **„Der Lauf eines Tages“** des großen Meisters **„Di Chirico“**, auf dem er die Wiederholung der Bögen als Symbol der Zeit darstellt. Auf dem Bild **Al-Gazzār** repräsentiert die Wiederholung bildlich die Ewigkeit.

³⁰⁷

âbd âl-Hadî âl-Gazzâr, Dar Al-Mostakbal Al-Arabi, Kairo, 1990, S. 193

Der Raum ist offen, aber da der Blick von oben kommt und der Boden bis zum Bildrand läuft, bleibt er begrenzt. Durch die Perspektive erhält sich aber das Gefühl großer Tiefe.

Die Betrachterblick bewegt sich in dieser Komposition in einem Kreis, wodurch der Künstler eine starke Kontrollfunktion einnimmt³⁰⁸. Wie viele Bilder von **Al-Gazzār** hat dieses Bild auch ein Zentrum. Das Zentrum ist der schwarze Vogel in der Mitte.

Auf dem **Bild "Die Welt der Geister oder Ewigkeit"** sehen wir eine endlose Reihe geöffneter Sarkophage, in denen Leichen liegen. Alle Körper liegen in der gleichen Position, wobei die Hände sehr unterschiedlich und detailreich gestaltet sind als eine Quelle der Bewegung und Ausdruck. Diese sehen nicht besonders islamisch aus. Glatzköpfige und teilweise mumifizierte Leichen tragen mysteriöse satanistische Symbole auf dem Kopf und an den Händen. Ganz vorne, auf dem Rand des ersten Sarkophages, liegt ein Brief. Man erkennt darauf ein Auge als Körper, zwei Beine und einen langen Hals mit einem Kopf. Über, neben und unter dem Auge figurieren unbekannte Schriftzeichen, als wäre es die Botschaft aus einer unbekanntem Welt. Zwischen den Sarkophagen stehen Säulen, an denen Köpfe aufgehängt sind.

An einem der Taue hängt eine eiförmige Flasche oder Laterne oder auch ein großes Ei mit vielen Löchern, die wie beobachtende Augen aussehen.

An der ersten Säule hängt ein Talisman, der als Symbol eine Hand auf einem Fisch zeigt. Über einem Brett liegt zu Füßen des ersten Leichnams eine Gebetskette und vor dem ersten Sarkophag kriecht ein Insekt aus seinem Versteck heraus. Die Gebetskette kann man nicht als eindeutiges Symbol für den Islam deuten, denn sie kommt in vielen Religionen vor, ist eine Gebetshilfe und symbolisiert Gotteslob.

Alle Symbole auf dem Bild führen in eine unheimliche Welt, die voller schwarzer Magie ist.

Ganz hinten rechts hocken zwei nackte Figuren in einem Schneckenhaus, die heimlich eine sexuelle Handlung ausüben, was vielleicht sogar als Teil der unbekanntem heidnischen Zeremonien aufgefasst werden kann.

Bei den Köpfen der Toten kauern Menschen und beugen ihre Köpfe in tiefer Trauer und absoluter Ehrfurcht über die Leichname.

Der schwarze Vogel im Zentrum dominiert mit offenen Augen und Schnabel das Bild. Er scheint das einzige wache Lebewesen im Bild überhaupt zu sein und erscheint wie eine Seele, allerdings eine schwarze. In dieser Position übernimmt er die Rolle des altägyptischen Vogels „**Pa**“³⁰⁹.

In diesem wie auch in vielen anderen Bildern **Al-Gazzār** werden die Menschen von unbekanntem, magischen Kräften völlig beherrscht.

Im Gedicht des Bilds Nr. 55 schrieb der Künstler:

Raving for no reason underneath him a well

His upper part is sex.

Planted in the valley of sleep

³⁰⁸

Siehe Zeichnung Nr. 16

³⁰⁹

Siehe Kapitel 7, 7.2.2.1.4.

Diese Beschreibung passt auf den Teil der Komposition, in dem harte Säulen mit runden Köpfen vorkommen, sinnlos in einer Welt des Schlafs.

4.2.11. Bild Nr. 46 „Die Welt der Liebe“, Öl auf Leinwand, 50x90 cm, 1952

Dieses Bild zeigt wieder eine frontale Perspektive und eine symmetrische Komposition mit Mittelachse in einem geschlossenen Raum. Das rechte Teil des Bildes ist gleichwertig mit dem linken. Im Vordergrund rechts sitzt eine große männliche Figur, links eine weibliche. Im Hintergrund rechts befinden sich eine kleine Frauenfigur und ein kleines Sofa. Links sind zwei kleine Frauen. Im Hintergrund hängen sowohl rechts als auch links zwei Bilder an der Wand.

Der Mann hält eine große Schlange in der Hand, die Frau eine Ähre. Ganz rechts ist ein Nest mit einer Taube und zwei Eiern zu sehen.

Hände und Füße sind wie in allen Bildern von **Al-Gazzār** relativ groß und detailreich gestaltet.

Die frontale Perspektive schafft parallele Linien, die auch zum Bildrand parallel sind. Als zusätzliche Elemente zeigt der Künstler links zwei Bögen als Gebetsnischen in zwei verschiedenen Richtungen. Rechts hat er das Zimmer abgerundet gemalt, wobei links das Zimmer eckig geblieben ist.

Dies verdeutlicht die Tendenz des Künstlers, Gegensätze harmonisch zu vereinen:

Links steht neben dem Bogen der Gebetsnische die Frau gerade als eine gerade Linie. Links beugt sich auch eine Frau über einen rechteckigen Gebetsteppich. Rechts, wo die Wand rund ist und eine Kurve beschreibt, repräsentiert die Frau eine gerade Form. Vorne ist eine Schlange, die allerdings eher böse aussieht, und als Gegensatz zu der Taube und den Eiern.

Der Mann trägt etwas Schmuck: eine Kette und große Ohrringe. Hier bringt der Künstler Männlichkeit und die Weiblichkeit in einer Figur zusammen.

Diese Tendenz sehen wir auch in den Farben:

Die große Frau ist dunkelrot, der Mann gelbgrau gemalt. Rechts bei dem Mann sind die stehende Frau und die Schlange mit der Farbe der Hauptfrau gemalt, links treten und die zwei kleineren Frauen- Figuren in der Farbe des Mannes auf. Das ist eine Wechselration der Farben.

In diesem Bild herrscht eine schöne Atmosphäre.

Die zwei Hauptfiguren sind bäuerlich. Sie sitzen Rücken an Rücken. Der Mann hält eine Schlange in der Hand, die sich der Frau zuwendet. Die Frau hält in der Hand eine Kornähre.

Es ist wichtig zu wissen, dass sich in jeder Moschee die Gebetsnischen nach Mekka orientieren. In diesem Bild finden wir aber zwei Gebetsnischen in unterschiedlichen Ausrichtungen, als führten sie zu zwei verschiedenen heiligen Orten oder Gebeten. Vor

der ersten Nische, die grau bemalt ist, befindet sich die Frau mit rotem Haar in islamischer Gebetsposition, während vor der zweiten Nische, die rot und grau bemalt ist und oben ein Symbol trägt, eine nackte Frau mit ebenfalls rotem Haar steht, ebenfalls in Gebetsposition. Es handelt sich mit Sicherheit nicht um ein islamisches, sondern –wegen ihrer Nacktheit - eher um ein sinnliches Gebet. Hier zeigt sich erneut die Dualität von Religion und Sinnlichkeit. Vielleicht wird hier die Sinnlichkeit zur eigenen Religion. Der Mann hält eine Schlange. Die Schlange sieht nicht harmlos, sondern eher böse aus. Man kann die Schlange kaum als romantisches Liebessymbol sehen, eher als Bedrohung. Die Taube und die beiden Eier sind ein volkstümliches Symbol für das männliche Sexualorgan. Die Bilder auf den Wände im Hintergrund hinten sind zeigen nackte Menschen und Körperteile. Das Bild heißt: Die Welt der Liebe. Die Welt im Bild ist nicht reine Liebe. Die Liebe steht unter der Schirmherrschaft einer heiligen Religion wie auch einer sinnlichen Religion. Eine gewisse Bedrohung existiert.

4.2.12. Bild Nr. 44 "Talisman"/ "Der kleine Teufel" Öl auf Holz, 30x22 cm, 1952

Die Perspektive im Bild ist, wie immer, frontal. Die Figur füllt das Bild ganz aus. Die Figur wirkt sehr flach. Man sieht nur Kopf, Hände und Füße, der Rest des Körpers ist nur flache graue Farbe. Im Hintergrund befinden sich zwei Hufeisen, von denen das linke nach oben und das rechte nach unten gerichtet ist. Sie sind in der gleichen Farbe gemalt wie die Hauptfigur.

Die goldene Farbe des Hintergrunds wiederholt sich in manchen Motiven auf dem blaugrauen Gesicht der Figur. Rote Farbe tritt an drei Stellen auf: in der Mitte an der Stelle des Mundes und an zwei Punkten auf der Brust.

Alle Bilder von **Al-Gazzār** sind klein, aber dieses Bild ist besonders klein.

Das linke Hufeisen symbolisiert den Teufel.

„Eine Form nach oben offen und halbmondförmig verkörpert den Mond und die Mondgöttinnen, trägt aber auch die Symbolik der Teufelhörner, bedeutet also Macht und Schutz. Es wirkt Dämonen abwendend und bedeutet Glück. Umgekehrt ist es seiner Macht und Glücksbedeutung beraubt“³¹⁰.

Die zwei unterschiedlich ausgerichteten Hufeisen weisen auf die Neigung des Künstlers hin, in seinen Bildern widersprüchliche Bewegungen und Orientierungen darzustellen.

³¹⁰

J. C. Cooper, Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole, S. 85

Das gleiche Phänomen drückt sich in den gekreuzten Armen vieler Figuren in **Al-Gazzārs** Bildern aus³¹¹.

Der Teufel sitzt hier sehr ruhig, nett, friedlich und sicher auf dem Boden. Die Hände sind in einer islamischen Gebetsposition auf dem Bauch übereinander gelegt! Der kleine Teufel mit dem sanften Blick ist nach islamischer Art verschleiert. Er sieht trotz der beiden Hörner sehr lieb, fast wie ein Engel aus.

Im Gesicht des Teufels sind mehrere Fische, ein wichtiges göttliches Symbol und ein Symbol der Trinität³¹², zu erkennen.

Drei Fische treffen im Bereich der Nasenspitze aufeinander. Symbolisieren sie eine alt-ägyptische oder christliche Trinität? Oder zeigen sie uns eine neue Einheit von Gott, Teufel und Sinnlichkeit, auf die **Al-Gazzār** aufmerksam machen wollte?

Wurde der Teufel in diesem Bild mit einem großen Kopf und einem kleinen Körper so harmlos und kindlich dargestellt, um ihn dem Betrachter sympathisch zu machen?

Vergleicht man ihn mit den Figuren, die in **Al-Gazzārs** Bildern den Islam repräsentieren, **den Sofies in Bild Nr. 56 „Nackt geboren“ Bild Nr. 36 „Der Angstbetreuer“, Bild Nr. 47 „Die Schützlinge der Dame“** und den Menschen in **Bild Nr. 49 „Al-Mouled“**, die die Geburt der Enkeltochter des Propheten feiern, so erscheint der Teufel wie ein gutmütiges, respektvolles Wesen, während die Vertreter des Islams wie böse, sündige Teufel wirken.

4.2.13. Bild Nr. 48 „Der Hellseher“, Öl auf Leinwand, 76x52 cm, 1953

Auch in diesem Bild ist die Perspektive frontal, wodurch alle vertikalen Linien zueinander und zum Bildrand parallel verlaufen.

³¹¹ Kapitel 10, Kunst und Formensprache

³¹² "Fischfruchtbarkeit; Zeugung; erneuertes und erhaltenes Leben; die Kraft des Wassers als Ursprung und zur Erhaltung des Lebens; das Element des Wassers steht in Zusammenhang mit allen Aspekten der Muttergöttin als Zeugende, und mit allen Mondgottheiten. Fischgerichte und Opfer wurden zelebriert in Verehrungsriten aller Götter der Unterwelt, der Mondgöttinnen, der Wasser und der Liebe und Fruchtbarkeit wie Atargatis, deren Sohn Ichthys, der der heilige Fisch war, wie auch Istar, Isis, Nina.... Zwei Fische bedeuten weltliche und geistliche Macht. Drei Fische mit einem Kopf symbolisieren die Einheit der Trinität; diese Symbolik findet sich in der ägyptischen, keltischen, indischen, mesopotamischen, burmesischen, persischen, französischen Ikonographie" J. C. Cooper, Illustriertes, Lexikon der traditionellen Symbole. S. 26

Es handelt sich um eine Regenschirm-Komposition³¹³: Die dominierende Hauptfigur sitzt auf einem Stuhl in der Mitte des Bildes und bildet die Mittelachse. Die dunkle lilafarbene Mauer schließt die Komposition oben ab. Der Körper der Hauptfigur ist dunkellila gemalt, aber detaillos gestaltet. Die Hauptfigur ist ebenso statisch und bewegungslos wie die drei Figuren im Hintergrund, während die rechts sitzende Katze sich bewegt. Hände und Füße der Figur sind, wie immer, relativ groß und detailreich ausgearbeitet als eine Quelle der Bewegung und Ausdruck. Die Finger weisen in verschiedene Richtungen. Die Finger der rechten Hand zeigen nach oben, die der linken nach unten³¹⁴.

Die Hauptfarbe des Bildes ist ein Grau-Lila, wobei der Hut der mittleren Figur feuerrot ist. Der Hintergrund ist horizontal durch Rechtecke unterteilt. Die Hauptfigur und der Stuhl bilden vertikale Formen, die sich mit den horizontalen Rechtecken des Hintergrunds schneiden.

Die goldenen Ockerfarben des Stuhls wiederholen sich auf kleinen Stühlen im Hintergrund.

Die rotlila Farbe der hinteren Mauer wiederholt sich auf der Bekleidung des Mannes am Hals.

Auf dem Bild "Der Hellseher" ist eine Welt voller Demut dargestellt. Ganz vorne, groß im Bild, sitzt ein Mann auf einem Stuhl, oder besser gesagt, auf einem Thron. Ganz hinten und sehr klein sitzen kleine, hilflose Menschen auf kleinen Stühlen. Die große Figur im Vordergrund kehrt ihnen den Rücken zu und guckt nach vorne. Sein Blick fällt geradezu in die Augen des Betrachters. Der Blick ist kalt und von tödlicher Ruhe. Die Augen sind durch schwarze Umrandungen konturiert, als ob sie aus tiefen Höhlen herausblicken. Der Mann beherrscht das Bild, oder besser gesagt die Welt im Bild, total.

Die Mauer, die ihn von allen anderen trennt, der Thron und der Becher in seiner Hand sind mit folkloristischen und pharaonischen Symbolen bedeckt. Der Boden ist farbig gekachelt. Diese Elemente verleihen dem Ort um den Hellseher herum gemeinsam mit der mysteriösen schwarzen Katze etwas Geheimvolles. An der linken Hand mit einer pharaonischen Tätowierung trägt er selbst einen Ring.

Während der Boden aus quadratischen Formen besteht, bildet sich die Mauer hinter der Hauptfigur dagegen aus Kurven und Kreisen als komplementäre Formen formiert.

Durch die beduinische Tätowierung im Gesicht, die bäuerliche Kleidung, die Zeichnung des alten ägyptischen Gott „**Sechmet**“³¹⁵ und die pharaonische Tätowierung auf der Hand präsentiert der Mann einen historischen Charakter, der von der Vergangenheit in die Gegenwart versetzt scheint. Der rote Hut in diesem und die roten Haare in anderen Bildern von **Al-Gazzār** geben den ruhigen Figuren innere Kraft. Die ruhigen, aus tiefen Höhlen schauenden Augen der Hauptfigur blicken stark hypnotisierend. Der Mann repräsentiert den König des Unbekannten.

³¹³ Siehe Zeichnung Nr. 2

³¹⁴ Siehe Zeichnung Nr. 2

³¹⁵ Siehe Kapitel 7, 7.2.1.2.

Er ist dargestellt als jemand, der das absolute Wissen beherrscht - eine Darstellung, die als Provokation gegen den Ausspruch des Propheten „*Alle Hellseher sind Lügner, sogar wenn sie Tatsachen erzählen*“³¹⁶ aufgefasst werden kann.

4.2.14. Bild Nr. 56 "Nackt geboren", Öl auf Karton, 48x60 cm, 1954

Dieses Bild weist eine Kreislauf-Komposition auf. Der Kreis wird von vier Männer gebildet, die sich gegenseitig an den Händen halten. Darin befindet sich ein weiterer Kreis von brauner Farbe. In dem braunen Kreis befindet sich ein blau-gräulicher Kreis, das Auge eines weißen Fisches. Diesen Kreisen stehen gerade Formen entgegen: der Baum und der Fisch mit seinem länglichen Körper und drei Beinen.

Die Farbe des Hintergrunds ist blaugrau und wiederholt sich im Zentrum des Bildes bei dem Baum, bei dem Auge des Fisches und dem Baby. Sie schafft eine Verbindung zwischen dem Äußerem und dem Inneren des Bildes. Die Schrift spielt eine visuelle Rolle und eine inhaltliche Rolle. Sie rythmisiert das ockerfarbene Feld und verstärkt den Kreislauf, in der der Betrachter die Wörter liest. Die Bedeutung der Worte dechiffrieren das Bild und erklären seine Botschaft.

Das Bild ist sehr dynamisch. Die vier Figuren und die Schrift in der Mitte beschreiben einen Kreis. Die vielfältigen Symbole und Zeichnungen und die Bewegung der Füße der Figuren und verstärken diese Dynamik.

Die vier Personen sind folkloristisch gekleidet. Die oberen beiden sind durch ihren Kreuzgürtel als Sufies in den Al-Mauleds zu erkennen, die unteren beiden sollen wohl Bauern darstellen, einer ist dunkelhäutig und trägt ein grünes Gewand (könnte Nubia darstellen?), der andere ist hellhäutig, in Rot gekleidet und vertritt Unterägypten. Sie bilden im Himmel einen Kreis, halten sich an den Händen und stellen so einen Außenbezirk dar, der hermetisch gegen die Außenwelt abgeriegelt ist. Darin In befindet sich ein bräunlicher Innenbezirk, der wie eine Decke aussieht. In dem Innenbezirk befindet sich ein weißes fischähnliches Wesen, das auf der runden, dunkelbraunen Decke ruht, die den Innenraum fast ganz ausfüllt.

Im Bauch des Fischwesens schläft ein Embryo, der sein Gesicht bedeckt. An der Stelle des Auges trägt das Fischwesen einen großen hellblauen Kreis mit zwei Schlangen. Die vier Männer im äußeren Kreis haben die Augen weit geöffnet und wenden die Köpfe dem Innenbezirk zu. Zwischen ihnen findet sich ein Vers aus dem Koran:

„Wir haben dich ent-gedeckt. Dein Sehen ist jetzt scharf geworden“³¹⁷.

³¹⁶

Sahih Al-Bochari, Sahih Muslim. <http://hadith.al-islam.com/search/SearchHits.asp?l=Arb&SearchText=%DF%D0%C8+%C7%E1%E3%E4%CC%E3%E6%E4+%E6%E1%E6+%D5%CF%DE%E6%C7&Image.x=17&Image.y=11>

Er bedeutet, dass über die Ungehorsamen und die Sündigen im Jenseits geurteilt werden wird. Dort wird die Decke entfernt und es wird genau zu sehen sein, was sie getan haben. Der Hintergrund der ganzen Szenerie ist in dunklem Blau gehalten und gibt dem Bild dadurch etwas Universales und Himmlisches, das dem Vers des Korans entspricht.

Von innen nach außen betrachtet finden sich in dem Bild folgende Symbole:

1- Im Innenbezirk:

- Ein Spielkartenkreuz in schwarzer Farbe mit zwei Vogelbeinen direkt über dem Embryo
- darüber zwei schwarze Halbmondformen (Baumsymbol)³¹⁸
- links davon ein schwarzer Stern
- aus der Nasenregion des Fischwesens wächst ein großer, grüner, fruchttragender Baum, der als einziges Element über die abwehrenden Männerarme hinausragt und dadurch Innenbezirk und Außenbezirk verbindet
- links neben dem Baum ein gelbes Vogelzeichen
- in der Armbeuge des hellhäutigen Bauern ein gelbes Skorpionzeichen (in Ägypten als gefährliches und gefürchtetes, aber zugleich auch heiliges Tier angesehen³¹⁹)

2- Im Außenbezirk auf blauem Grund:

Unten rechts ein katzenartiges Tier mit zwei Hörnern, in dessen Körper sich eine schwarze Schlange und ein Schlüssel verbergen. Darüber befindet sich ein gelbes Schlüsselzeichen mit menschlichem Kopf, ein Hinweis darauf, dass bei **Al-Gazzār** Schlüssel oft Menschen symbolisieren. Über eine Kette ist der Schlüssel mit einer Uhr am oberen rechten Bildrand verbunden. Durch die Strahlen, die von dieser Uhr ausgehen, wirkt sie wie eine Sonne oder das Bild des Gott Aton aus der 18. Pharaonen-Dynastie des Königs. Zwischen den einzelnen Strahlen sind Sterne wie astronomische Zeichen angeordnet, mittig ein Halbmond auf einer Moscheekuppel. In der Uhr befindet sich ein blaues Herz, das Uhrzeiger trägt und in der Mitte eines hellblauen Rechteckes befestigt ist, das wie ein Briefumschlag mit einer magischen Botschaft erscheint.

Das Bild ist kompliziert und voller Anspielungen. Ein neuer Mensch wird geboren - ein großes und vielfältiges Thema.

Das Bild zeigt nur islamisch gekleidete Männer, die mit aufgerissenen Augen das erwartete Kind kreisförmig umschließen. Es wird von den Armen und den überwachenden Augen der Männer innerhalb des Kreises gehalten. Zusammen mit den übrigen mysteriösen Symbolen des Bildes bilden sie einen universellen Wirbelsturm um das Kind im Zentrum.

Die Figur des Wächters wird durch vier Männer dargestellt.

³¹⁷ Sura 50 Verse 21

³¹⁸ Adrian Frutiger, Das Buch der Zeichen und Symbole, Symbol Nr. 96

³¹⁹ Heinz Mohr, Lexikon der Symbole, S. 291

4.2.15. Bild Nr. 49 „Der Mauled“ Das Feiern des Geburtstags der As-Sayeda Zeinab, der Enkeltochter des Propheten, 62x62 cm, 1955

Obwohl dieses Bild anders ist als alle anderen Bilder dieser Phase, ergänzt es deren Botschaft.

Hier ist die Komposition offen anstatt ein geschlossener Raum.

Die Perspektive ist eine Draufsicht, um mehr Raum und mehr Menschen im Bild unterzubringen. Die Farb des Hintergrunds ist Grau, aber die vielen roten Figuren lassen das Bild ganz rot erscheinen. Während die meisten Kompositionen von **Al-Gazzār** aus parallelen Figuren und Linien bestehen, werden die Figuren hier in verschiedenen Bewegungen dargestellt. Vor allem sind, wie in allen Bildern von **Al-Gazzār**, Köpfe und Hände zu sehen. Hier befinden sie sich in verschiedenen Bewegungen und Positionen, was dem Bild zusammen mit der roten Farbe Dynamik und Energie verleiht.

Lange Linien repräsentieren Holzstöcke und Fackeln, verlaufen aber gerade oder auch schräg, um mehr Bewegung ins Bild zu bringen.

Die roten, weißen und schwarzen Flecken rhythmisieren das Werk.

In vielen Bildern **Al-Gazzārs** herrscht eine Art äußere Ruhe, die innere Konflikte und Dynamik verbirgt. Hier zeigt eine Explosion innerer Konflikte, die an die Öffentlichkeit drängen. Die kalten ruhigen Augen fehlen, offene glänzende Augen voller Lust und Begehren sind zu sehen. Die kalten ausdruckslosen Gesichter sind ersetzt von vielen lachenden und lächelnden Gesichtern mit offenen Mündern und blinkenden Zähnen. Die statischen, bewegungslosen Körper sind tanzenden, sich in alle Richtungen bewegenden Körpern gewichen. Das Bild ist angefüllt von Trommeln und trommelnden Händen. Die Menschen, die sich langsam und ehrfürchtig im Tal des Schlafs „**The valley of Sleep**“ bewegen, sind in diesem Bild lebhaft, haben sündenbereit Augen und tanzen wild und offensiv. Die blassen grauen Gesichter sind ersetzt durch rote Gesichter und Körper voller Feuer. Dargestellt ist das Fest der Enkeltochter des Propheten, das mit ungewöhnlichen Ritualen gefeiert wird. Es ist nicht religiös oder seelenvoll, sondern sündig und teuflisch. Manche Trommeln zeigen Zeichnungen des Teufels, als wäre dies ein Fest des Teufels.

Al-Gazzār vereint in diesem wie in anderen Bildern das Himmlische mit dem Teuflischen.

4.2.16. Vergleich, Bilder Nr. 45 (Zirkuswagen), 40 „Meditation“, 38 „Die Familie“, 36 „Angst Betreuer“, 34 „Die Box des Lebens“

In den männlichen Figuren mischen sich Kraft mit Schwäche und Männlichkeit mit Weiblichkeit. Im Bild Nr. 38, „Die Familie“, ist der Mann von einem Hut verdeckt, hat einen großen Kopf und einen kleinen Arm. Er trägt Schmuck, der ihm etwas Weibliches gibt. Der Mann im Bild Nr. 40, „Meditation“, wirkt schmal und schwach. Er kehrt den Betrachtern den Rücken und hält auch seine Hände hinter dem Rücken, was ihn passiv erscheinen lässt. Auch er trägt Schmuck als Zeichen des Weiblichen.

Alle diese Bilder sind im Jahr 1951 entstanden. Nur das Bild Nr. 45, „Zirkuswagen“, ist 1952 gemalt. Auf allen befinden sich Alarmsignale. Erstaunlicherweise zeigt sich das Monster auf allen Bildern als eine Mischung von Horror und Schwäche. Im Bild 45, „Zirkuswagen“, sieht es auf dem Wagen schwach und lustig aus. Im Bild Nr. 40, Meditation, hat es die Gestalt eines Igel, eines völlig harmlosen Tieres dar.

4.2.17. Zur Hermeneutik

In dieser Phase **Al-Gazzārs** sind seine Kompositionen symmetrisch und in geschlossenen Räumen untergebracht. Die Perspektive ist frontal, was die Symmetrie verstärkt und Parallelität ins Bild bringt. Die Kompositionen sind so gestaltet, dass die Augen sich innerhalb des Bildes bewegen.

Die Figuren sind ruhig, aber voller innere Bewegung. Der Künstler vereint in ihnen Widersprüche: Die Männer stellen eine Mischung aus Kraft, Schwäche und Weiblichkeit dar. Die Frauen stellen ebenfalls eine Mischung aus Weiblichkeit, Männlichkeit und Kraft dar. Sogar die Monster zeigen sich als Kombination aus Kraft und Schwäche. Die Hände sind besonders wichtig, weil sie eine Quelle des Ausdrucks und der Bewegung sind.

Al-Gazzār zeigt in dieser Phase große Kunstfertigkeit im Umgang mit der Sprache der Formen, Farben und Töne. Er benutzt sie weniger aus ästhetischen Gründen als mit dem Ziel, den Inhalt des Bildes zu formulieren und seine Botschaft zu vermitteln.

In dieser Phase zeigt **Al-Gazzār** seinen Stil und Charakter deutlich. Die folkloristischen Symbole dominieren. Der Geruch von Ägypten ist in jedem Bild zu finden. Zugleich sind der Charakter **Al-Gazzārs**, seine Visionen, seine Träume, seine Krise infolge seiner tödlichen Krankheit sehr präsent. Tod und Gefangenschaft waren seine Hauptthemen.

Auffällig ist auch das Anliegen des Künstlers, auch die widersprüchlichsten Elemente, Religion, Sexualität, Heidentum, Gott, Satan, Leben und Tod zu vereinen. Der Islam

zeigt in seinen Bildern in Harmonie mit verbotenen sinnlichen Wünschen oder als Gefahr und Bedrohung.

Dies repräsentiert auch folgende Bemerkung von **Al-Gazzār**

„Kunst ist nicht nur ein Ausdruck der menschlichen Emotionen und Instinkte, sondern eine Widerspiegelung aller menschlichen Gefühle in einer ausgewogenen Einheit“³²⁰.

Die beste Charakterisierung der Arbeiten von **Al-Gazzār** erlaubt eine Äußerung von George Santayana über die Kunst:

„Kunst ist eine hoch nervige schläfrige Fantasie“³²¹

4.3. Die dritte Phase:

4.3.1. (Die politische Gruppe):

Alle Bilder dieser Gruppe sind zwischen 1960 und 1966 entstanden

In den Werken dieser Gruppe geht es fast ausschließlich darum, in einer geradezu visionär-propagandistischen Weise die damalige sozialistische Regierungs-, Gesellschafts- und Wirtschaftspolitik werbewirksam zu visualisieren, vergleichbar mit den propagandistischen Bemühungen in der Sowjetunion und der DDR in diesem Jahrzehnt. In wieweit man dies als gut oder gelungen ansehen kann, muss dahin gestellt bleiben. Es war in der Mitte des 20. Jahrhunderts bis zur Chinesischen Volksrepublik typisch für die Zeit und die entsprechenden politischen Systeme. Charakteristisch für diese Kunst der dritten Phase, „Die Vision einer neuen Gesellschaft“ 1960–1966, war die geringe Bedeutung des Individuums und die Vision des Menschen als Teil der Gesellschaft und der Produktion unter Hinzuziehung von repräsentativen Vertretern des Systems.

Im Vergleich zu den Schwierigkeiten, die die Dechiffrierung beziehungsweise der Kunstwerke der ersten und zweiten Phase im Schaffens **Al-Gazzār**s aufgab, verursachen die Werke der dritten Gruppe kaum Probleme. Die kunst-, gesellschafts- und wirtschaftspolitischen Zielsetzungen der „Nasserzeit“ liegen überdeutlich zu Tage und brauchen im Schaffen der letzten Lebensjahre des Künstlers nur abgelesen zu werden. Wo sich dennoch Unsicherheiten bezüglich der Grenzen auftun, liefert ein interkultureller Vergleich Anregungen zur Deutung.

In dieser Phase hat **Al-Gazzār** sich stark verändert. Seine Arbeit nähert sich der Kunst der sechziger Jahre. In dieser Zeit herrschte eine revolutionäre Atmosphäre in Ägypten. Die damalige Regierung wurde von breiten Schichten der Gesellschaft unterstützt, da sie Dinge ermöglichte, die bis dahin für das Volk nur Wunschträume gewesen waren:

1960 Anfang der Arbeit bei dem Assuan-Damm

³²⁰ Dokument 3

³²¹ George Santayana, Reason in Art, p. 51

- 1961 Verstaatlichung der großen Banken und Firmen und Ausrufung die des Sozialistischen Systems**
- 1962 Bruch der Einigung zwischen Syrien und Ägypten**
- 1962 Auslieferung des Buches "Al-Mithaq" der Regierung**
- 1962 Unabhängigkeit des Landes Algerien**
- 1963 Deierbund zwischen Irak, Syrien und Ägypten**
- 1963 zweite Verstaatlichung der großen Banken und Firmen**
- 1963 Revolution in Yemen, militärische und politische Unterstützung**
- 1964 zweite Kampf gegen die Fundamentalisten, die so genannten "Moslebrüder"**
- 1964 erstes arabisches Gipfeltreffen**

Auch viele Intellektuelle haben sich sehr stark mit der Regierung als Hoffnungsträger für das Volk identifiziert, besonders, als der Westen 1956 Ägypten im Suez-Kanal-Krieg angriff. Es gab jedoch Regierungsgegner wie z. B. Nagib **Mahfuz**³²², den bekannten Schriftsteller und Nobelpreisträger. In seinem Roman „Geschwätz am Nil“ zeichnete er die Regierungspartei als rein opportunistisch. In dem Roman „Miramar“ stellte er die Parteimitglieder als Betrüger und Gauner dar.

Al-Gazzār hingegen hat sich mit der Regierung identifiziert. Seine Bilder der dritten Phase beschäftigen sich nicht mit den unteren sozialen Schichten, sondern mit der Regierung.

Bei genauer Betrachtung enthalten die Bilder noch eine andere Dimension. In fast keinem Bild fehlt die menschliche Krise, die auf jedem Bild der zweiten Gruppe dargestellt ist. Immer sind resignierende Menschen, gefangene Männer und zerstörte Körper zu sehen - auch, wenn sie Helden darstellen sollen.

4.3.1.1. Bild Nr. 73 „Frieden Öl auf Leinwand, 80x170 cm, 1965

Dieses Bild charakterisiert eine frontale Perspektive und ein symmetrischer Aufbau um eine Mittelachse. Im unteren Teil befindet sich ein Kreis von Menschen, eine Reihe von Fahnen weist nach oben, aber der Blick bleibt durch die beiden großen Flügel, die nach oben abschließen, im Bild. Wie in vielen Bildern von **Al-Gazzār** ist das Zenreum besonders betont, hier durch den Kopf des Mädchen in Weiß in der mittleren Muschel.

³²² Nagib Mahfuz (1911) ist ein ägyptischer Schriftsteller. 1988 gewann er den Nobelpreis für Literatur. Er schrieb bis jetzt mehr als 40 Romane und 30 Drehbücher.

In dem Bild zeigt der Künstler seine Fähigkeit, eine starke Komposition durch komplementäre Formen zu erstellen. Die zwei Flügeln heben sich nach oben, aber die Linien der Federn richten sich nach unten. Das Meer, die Wellen und die Boote bilden horizontale Formen, wobei die Flaggen eine Bewegung nach vorgeben. Die Treppen im Hintergrund bilden horizontale Linien, während die Menschen, die davor und darauf stehen, vertikalen Linien bringen. Vor der Gruppe von Menschen, welche ganz hinten figuriert, steht ein langer Tisch, der als horizontales Element das vertikale der Menschen kontrastiert. Links und rechts sind Menschen und Elemente platziert, welche die Bewegung ins Zentrum des Bildes, wo die Frau in der Muschel ist, tragen. Die Menschenmasse wird von verschiedenen Kreisen, Rechtecken, geraden und schrägen Strukturen belebt.

Im Hintergrund steht ein phantastisches Gebäude mit schönen Bögen und Säulen, konstruiert aus Quadraten, Rechtecken, runden und geraden Formen. Wie in den meisten Bildern des Künstlers macht das Gebäude zusammen mit der Frau in der Muschel und mit der Figur hinter dem grünen Tisch (Präsident Nasser) eine Mittelachse³²³.

Die vorherrschenden Farben des Bildes sind Blau und Ocker wie so oft bei **Al-Gazzār**. Rote, grüne, schwarze und weiße Punkte beleben das Bild.

Es stellt eine bildnerische Übersetzung der Ideen der Regierung dar:

Schon der Titel ist Propaganda für die Regierung.

Die Fahnen der arabischen Länder weisen auf die panarabische Idee hin.

Die Menschenmenge repräsentiert alle Schichten der Gesellschaft: Bauern, Arbeiter, Geschäftsleute, Wissenschaftler, Lehrer u.s.w.. Dies entspricht dem Programm der Regierung, die sich als eine Partei aller Ägypter versteht.

Die Tafel mit den Kindern symbolisiert die kostenlose Schulausbildung, welche die Regierung eingeführt hat.

Der Mann im Raumanzug symbolisiert die Wissenschaft und die Zukunft.

Ganz hinten am Tisch kann man unschwer Präsident Nasser erkennen.

Der grüne Tisch mit dem Präsidenten wurde zu einem Wahrzeichen, das bei jeder offiziellen Veranstaltung auftauchte.

Das helle hohe Gebäude symbolisiert die Modernisierung des Landes.

Das Bild scheint eine bildepische Übersetzung der sozialistischen Ideen der Nasser-Regierung. Es beinhaltet jedoch auch einige Merkmale und Symbole, die für den Künstler selbst und seine Rückgriffe auf altägyptische Symbolik und Inhalte typisch sind: z.B. die übergroßen, den neuen Staat schützenden Flügel des Gottes Horus. Sie symbolisieren die Kraft der Vergangenheit als Schutz für das Moderne Ägypten.

Im Vordergrund des Geschehens nimmt der Künstler das Muschelsymbol aus seiner ersten Phase wieder auf.

³²³ Siehe Zeichnung Nr. 17

Eine Frau in weißem Gewand, eine Krone mit Halbmond auf dem Kopf tragend, entsteigt der Muschel wie einer Gebärmutter. Die Szene symbolisiert meines Erachtens die Wiedergeburt Ägyptens.

Links im Hintergrund sieht man Schiffe und Menschen, die sich in Netzen verfangen haben. Sie symbolisieren offenbar jenen Teil der Gesellschaft, der die Revolution (noch) nicht unterstützt. Aus ihrer Gruppe laufen mehr und mehr Menschen, die den Fortschritt der Revolution erkennen, in Richtung des Zentrums.

Ganz vorne links befindet sich eine nubische Frau, die eine mit Wasser gefüllte Muschel auf dem Kopf trägt. Sowohl die Muschel als auch das Wasser symbolisieren Fruchtbarkeit (wie sie der Assuan-Staudamm dem Lande bescheren soll?).

Hinter der Frau steht ein Mann mit drei Fischen³²⁴, welche ebenfalls für die Fruchtbarkeit des Landes stehen, die Dreiheit - in diesem Falle der Fische. Die Dreiheit der Fische ist das altägyptische Symbol für „unendliche Vielfalt“. Die Muschel spielte in der ersten Phase **Al-Gazzār**s die Rolle der gefährlichen Weiblichkeit. Hier dagegen ist die Muschel ein Symbol der weiblichen Fruchtbarkeit.

In der linken Menschenmenge repräsentieren zwei Stiere den Reichtum des Landes, erinnern aber auch an das Symbol des Gottes Amon. Ein Affe soll den alten Ägyptischen Gott „Tahoty“ darstellen.³²⁵

In der rechten Menschenmenge fällt eine Frau mit dem für **Al-Gazzār** typischen typischen roten Haar auf. Sie trägt die an anderer Stelle schon mehrfach beschriebene Katze auf dem Arm. Das rote Haar fungierte in der zweiten Phase des Künstlers als Symbol der bösen Kräfte, in dieser Gruppe allerdings steht es für die positiven Kräfte.

Rechts neben der Frau sitzt ein Künstler, dessen Hemd auf der Rückseite von einer anderen Person mit den typischen Symbolen **Al-Gazzār**s bemalt wurde.

Die linke Menschenmenge repräsentiert meines Erachtens die traditionelle Gesellschaft Ägyptens, die noch alten religiösen Praktiken und Vorstellungen verbunden ist, während das rechte Szenario (von Nasser am Tisch aus gesehen das linke) schon ganz im Zeichen der Moderne und der Zukunft (vertreten durch die Figur des Astronauten) steht. Das Zukunfts- bzw. Friedensbild quillt über von Anspielungen auf das Gute in der Zukunft. Zwei alte Muttergottheiten mit Goldschmuck bzw. einem Paktorale (ist die linke mit dem Kind auf der Schulter Isis?) scheinen mit ihrer Anwesenheit das Geschehen zu billigen.

Auf der rechten Seite ist vor dem Künstler ein Arzt mit einem Schädel in der Hand zu sehen. Vor dem Arzt steht ein Sportler, hinter ihm ein Ingenieur mit Zeichengerät, nicht weit entfernt eine weiße pharaonische Statue. Zwischen Menschen auf der Erde und dem Himmel sind die Flügel eines Adlers, die einer Seits den alten Gott „Amon Raa“ präsentieren, Andere seits das Staatssymbol „Adler“ darstellen.

³²⁴ Siehe Bild Nr. 44

³²⁵ Siehe Kapitel 8, II. 1.

Ganz links sitzt ein Mädchen auf einem Pferd. Die Szene ähnelt jener auf dem Bild von **Mahmoud Sa'id** Nr. 169, "Pferdebad". Die Farben sind anders. Bei Sa'id ist der Reitende ein nackter Mann, bei **Al-Gazzār** ist die Reiterin eine weiß gekleidete Frau. Beide Figuren aber haben die gleiche Position und Körperhaltung. Beide Pferde führen die gleiche Bewegung aus, haben aber verschiedene Farben: braun bei **Al-Gazzār** und weiß bei Sa'id.

Die Symbole in dieser Gruppe sind vielfältig, aber harmloser als in der ersten und zweiten Phase Al-Gazzār's. Sie sind weniger tiefgründig und direkter. In der ersten und zweiten Phase waren die Symbole echt und vielschichtig und gingen aus der Seele des Künstlers hervor. Die Symbole dieser dritten Phase sind bewusst gewählt und zu bestimmten Zwecken konstruiert, Der Charakter **Al-Gazzār's** ist präsentiert, jedoch nicht seine Seele.

4.3.1.2. Bild Nr. 77 „Der Bau des Assuan-Staudamms“, Öl auf Karton, ?, 1963

Dieses Bild sollte wohl das große Projekt des Assuan-Damms, auf das Ägypten sehr stolz ist, als Symbol der Gegenwart präsentieren. Das Projekt ist als ein riesiger Mensch (halb Mensch, halb Maschine) dargestellt. Obwohl der Mensch die Kraft der Herausforderung zeigen sollte, sieht er sehr armselig aus: ein kraftloser Kopf, zwei schwache Augen, die ins Nichts schauen, leichenblasse Haut und ein in einem Glas-Sarkophag gefangener Körper. Die Figur besteht halb aus Fleisch und halb aus Maschinenteilen. Vielleicht sollte die technische Entwicklung besungen werden, aber in diesem Bild ist Technik zu einer zerstörerischen Kraft geworden. Die Vermischung mit der Maschinen hat die Menschlichkeit total zerstört. Dieses Bild erinnert an das Bild Nr. 26, „Der Karneval der Liebhaber“, in dem der Mann ebenso grau gemalt und hilflos auf seinem Stuhl klebt. Es kritisiert die Gesellschaft oder bestimmte Klassen, sondern sollte de Bau des Staudamms verherrlichen. **Al-Gazzār** kann jedoch nicht über seinen Schatten springen: Seine Figuren bleiben sich in jeder Phase treu. Ob sie Kraft oder Schwäche zeigen, sie befinden sich alle in einer Krise.

4.3.1.3. Bild Nr. 78 „Der Wiederaufbau von Port-Said“, ?, 20x48 cm, 1964

Hier zeigt der Künstler den Wiederaufbau der Stadt Port-Said nach dem Krieg aus verschiedenen Perspektiven. Wir sehen stellvertretend für die Armee siegreiche Soldaten und Wissenschaftler, die die Stadt nach wissenschaftlichen Kriterien strukturieren, sowie Bauern, die ihren Pflichten nachgehen Aufgabe. Die Maßnahmen, die die Regierung zum Wiederaufbau von Port-Said eingeleitet hat, scheinen perfekt zu funktionieren. Die Figuren im Bild symbolisieren die Vision der Regierung: Wissenschaftler, Soldaten, Bauern, Ärzte und Maschinen überall.

4.3.1.4. Bild Nr. 85 „Al-Misaq“, Öl auf Holz, 183x132 cm, 1962

Das Bild haben wird von einer dreieckigen Komposition bestimmt.

Wie in allen Bildern **Al-Gazzārs** ist die Perspektive frontal. Das Bild ist symmetrisch um eine Mittelachse, durch eine Figur dargestellt, angeordnet.

Links von ihr kniet ein Arbeiter und rechts ein Bauer. Vor dem Bauern sitzt ein Vogel und vor dem Arbeiter befindet eine Maschine.

Das linke und das rechte Element streben zum Zentrum hin. Im oberen Teil bildet ein Gewirr von Zweigen eine dunkle Zone, die den Blick im Bild hält. Das Zentrum des Bildes ist ein weißes Rechteck: ein Buch.

Die dominierende Farbe des Bildes ist Graublau, wobei auffällige ockerfarbene Akzente durch das Symbol der Republik und der Skarabäus in der Kette der Hauptfigur bilden. Diese Person ist auch mit Flecken von Grün ausgestattet.

Die Schrift auf dem Buch hat wie immer zwei Funktionen: Einerseits unterbricht sie die monotone Oberfläche des Buches und andererseits weist sie nach oben und unterstreicht den Inhalt des Bildes.

Das Schneiden von Linien spielt eine große Rolle in der Komposition: Die Hauptfigur als eine vertikale Achse schneidet die horizontalen Aufteilungen des Hintergrundes.

Die mittlere Figur stellt eine Frau dar, die als Baum gestaltet ist. Auf dem Kopf trägt sie einen Adler, das Symbol des ägyptischen Staates, und in der linken Hand trägt sie das Buch der Regierung, "Al-Misaq". Die rechte Hand ist zu einer Beschwörungsgeste erhoben. Die Frau trägt eine mit einem alten ägyptischen Skarabäus. Ihr Körper, ist grün, ein Symbol der Fruchtbarkeit. Ihr Kleid ist blau. Vor ihr knien zwei Figuren: rechts der Bauer in traditioneller Kleidung. In der rechten Hand hält er eine Baumwollblüte und in der linken Hand einige Weizensamen. Der Arbeiter hingegen trägt den traditionellen Korb. Der Vogel vorne rechts ist der bekannte 'weiße Reiher'. Er steht auf dem Eigentumsnachweis des Landes. Der Arbeiter schaut die Frau an. Vor dem Arbeiter steht eine Maschine als Symbol für die Industrialisierung des Landes. Im Hintergrund sind Schiffe in einem Seehafen zu sehen. Ganz klein dargestellt sind außerdem ein Scheich und ein Priester, die sich umarmen. Das Bild ist ebenfalls ein Propagandawerk für die ägyptische Regierung. Die weibliche Figur, die Ägypten repräsentiert, trägt das Buch der Regierung wie ein heiliges Buch, außerdem den Adler als Symbol der Republik. Der Bauer und der Arbeiter („Arbeiter- und Bauernstaat“) wurden durch die Regierung zu den

Hauptkräften der Gesellschaft erklärt: In jeder staatlichen Organisation mussten 50% der Sitze von Bauern und Arbeitern belegt werden. Die Umarmung von Scheich und Priester symbolisiert die säkulare Orientierung der Regierung. Im Hintergrund sind Kriegsschiffe, Häfen, Dammbauten und Maschinen: jene Motive, die damals auch Gegenstand des Kunstunterrichtes in den Schulen war.

4.3.1.5. Bild Nr. 74 „Die Ausgrabung von Suez Kanal“, Öl auf Celotex, ? cm, 1964

Im Bild sind viele Menschen in verschiedenen Körperhaltungen, Bewegungen und Kleidern. Sie arbeiten bei der Ausgrabung des Suezkanals, der rechts schon als Tunnel zu sehen ist.

Ein paar Faktor im Bild sind auffällig:

- Die Komposition ist nicht symmetrisch. Der Tunnel des Kanals liegt nicht in der Mitte, sondern weiter rechts im Bild.
- Ganz links bilden ein Mann und drei Holzstangen eine vertikale Achse. Sie hat keine Entsprechung auf der anderen Bildseite. Das ist für das Werk **Al-Gazzārs** ungewöhnlich.
- Die Bewegung in dem Bild ist nicht jene innere, die wir von **Al-Gazzār** kennen, sondern äußere Bewegung. Die Figuren sind stark bewegt und ihre Körper dynamisch, was für **Al-Gazzārs** Figuren völlig untypisch ist.
- Keine der Figuren ist tätowiert. Die üblichen Symbole und Zeichnungen **Al-Gazzārs** sind überhaupt nicht vorhanden.
- Die Hände sind mit den großen und ausgearbeiteten Händen in anderen Bildern von **Al-Gazzār** nicht vergleichbar.

Die ganze Szene ist in Grautönen gemalt und die üblichen roten Akzente **Al-Gazzārs** fehlen. Die Grautöne erinnern eher an **Mansūr**³²⁶.

Prof. **Mansūr** antwortete in einem Interview auf meine Frage, dass er von **Al-Gazzār** beauftragt wurde, an diesem Bild zu arbeiten, da **Al-Gazzār** das Bild aus gesundheitlichen Gründen, nicht beenden konnte³²⁷. Es wurde nie veröffentlicht.

Man findet in diesem Bild nichts von **Al-Gazzār**. Es wird jedoch ist bis heute angenommen, dass er es gemalt hat.

4.3.2.6. Ergebnis

³²⁶ Siehe Kapitel 8, 8.1.

³²⁷ Siehe Interview mit Prof. Mansour 3.2.1.

In dieser Phase ist eine große Veränderung festzustellen. Der Künstler verliert größtenteils seinen individuellen Ausdruck. Die Bilder sprechen nicht mehr von ihm, sondern von Politik. Sie sind teilweise zur reinen Propaganda für das System geworden. Der Raum ist in dieser Phase offen - wohl weil die Bilder von der Gesellschaft erzählen und nicht mehr vom Innersten des Menschen.

Die Symbole sind in dieser Phase andere. Sie repräsentieren nicht die Tiefe der Geschichte oder den Aberglauben der Menschen oder zeigen geheime Wünsche und Gefühle. Hier sind sie politisch und stehen für den ägyptischen Staat. Sie zeigen Technologie und Industrie, stellen Wissenschaft oder die Einheit zwischen Moslems und Christen dar. Die Symbole haben ihre menschliche Dimension verloren und sind stattdessen flacher und künstlicher geworden.

Man kann auch in dieser Phase immer noch volkstümliche wie auch pharaonische Symbole sehen, **Al-Gazzārs** Spuren.

Maschinen fungieren in dieser Phase als Symbol der Entwicklung der Gesellschaft, erscheinen aber zugleich als destruktiv für die Menschen.

4.3.2. Die Dritte Phase, zweite Gruppe „Die sphärische Gruppe“ Alle Bilder dieser Gruppe sind zwischen 1960 und 1966 entstanden

In dieser Gruppe von Werken spielen neue Elemente eine wichtige Rolle. Sie zeigen eine andere Szenerie. Ihr Raum ist das Universum und nicht mehr der geschlossene Raum wie in Gruppe 2. Der Raum zeigt sich wie in der Gruppe 1 offen. Die dargestellten Menschen allerdings stecken ebenso in der Krise wie die in Gruppe 2. Sie sind gefangen in Netzen aus Metall und Maschinen. Ihre Körper sind versehrt durch die Einwirkung von Maschinen und nicht wie in Gruppe 2 durch fehlende Körperteile.

4.3.2.1. Bild Nr. 79 „Männer und Eisen“, Öl auf Holz, 121x 85 cm, 1964

In der flachen Komposition verschmelzen alle Figuren in kubistischer Art. Die vier Köpfe aber bilden eine Pyramide. An ihrer Position ist der Bildrhythmus am stärksten. Im Bild mischen sich harmonisch zahlreiche unterschiedliche Formen und Materialien, Knochen und Muscheln, die ihm Dynamik verleihen. Die unten groß dargestellten Formen werden nach oben immer kleiner, was eine Art Perspektive suggeriert. Die Menschen sind statisch, während die Umgebung sehr bewegt wirkt.

Das Bild zeigt wie viele andere **Al-Gazzārs** eine menschliche Krise. Die Menschen im Bild sind gefangen, bewegungslos und zerstört. Fünf Männer sind völlig in ein Netz aus Draht verstrickt. Ihre Köpfe sind durch das Netz gefesselt. Einigen ist der Mund durch einen Maulkorb aus Draht verschlossen. Die menschlichen Körper sind mit dem Drahtnetz verschmolzen. Es beginnt am Boden, wo Muscheln und ein kahler Herbstbaum zu finden sind. Es erstreckt sich bis zu dem blauen Himmel und bedeckt den ganzen Bildraum, oder, besser gesagt, die ganze Welt im Bild. Die Gesichter der Männer sind, wie immer bei **Al-Gazzār**, ausdruckslos. Wegen einer Handgranate geht eine starke Bedrohung von dem Bild. Im Bild finden sich auch die Muscheln aus Phase 1, welche hier mit den Maschinen zu verschmelzen scheinen. Obwohl das Bild sich öffnet, wird es durch das Drahtnetz blockiert und ohne Perspektive.

4.3.2.2. Bild Nr. 81 „Ein Astronaut“, Tinte auf Papier, 35x29 cm, 1964

Die Komposition aus Maschinen ist pyramidal aufgebaut. Die Arme und Hände sind bewegungslos, ebenso der Körper. Dynamik rührt von den vielen Bildelementen her, die verschiedene Formen, Positionen und Charaktere haben. Die Bewegung im Bild ist eine äußere, in der der Mensch still und statisch bleibt. Es ist eine Bewegung der Umgebung und nicht der Menschen.

Dieses Bild zeigt laut Titel einen Astronauten, zu sehen ist aber nur eine große Maschine, in der sich ein Mensch versteckt, oder besser gesagt, gefangen ist. Die Astronautenfigur verschmilzt total mit einer Konstruktion aus Maschinen und Eisen. Das Bild gehört zu einer Reihe von Bildern, die Wissenschaft und Technologie verherrlichen. Allerdings stellt es Technologie als Horrorszenerario dar. Der Künstler benutzt tatsächlich genau wie in Phase 2 Technologie, um seine Krise darzustellen.

4.3.2.3. Bild Nr. 82 „Ein Körper aus dem Himmel“, (?), (?), (?)

Dies Komposition führt den Blick im Kreis. Die Menschenmassen unten im Bild tendieren nach links. Die Kurve folgt den Ruinen nach oben, dann lenkt der Körper den Blick wieder nach unten. Das Bild ist voller Bewegung. Die Menschen im unteren Teil nehmen viele verschiedene Positionen ein. Die Ruinen sind ebenfalls verschieden gestaltet, und der Körper führt vom Himmel nach unten. Seine geraden Linien und die geometrischen Formen bilden einen Gegenpol zu dem Chaos rundherum. Die dominierende Farbe ist Gelborange.

Auf der rechten Bildseite ist ein großer metallischer Gegenstand zu sehen, der von oben nach unten verläuft. Unten sind kleine verschreckte Menschen. Im Hintergrund und an der linken Seite stehen Ruinen. Das Bild ist in warmen Farben gemalt. Die ganze Szene sieht wie eine riesige Katastrophe aus: überall Leichen auf dem Boden, schreiende Menschen, Flüchtende und Ruinen. Die Szene wirkt wie eine Apokalypse. Der Titel des Bildes ist „Ein Körper aus dem Himmel“, was bedeutet, dass die Katastrophe ein unvermeidbares Schicksal ist.

In der ehemaligen Bibliothek des Künstlers fand ich mehrere Bücher über die Apokalypse³²⁸. In einem Exemplar des Korans notierte er bei Sure „Attakuir“, wie die

³²⁸

Siehe Kapitel 3, 3.2.3

Apokalypse in dieser Sure wissenschaftlich erklärt werden könne³²⁹. **Al-Gazzār** beschäftigte sich viel mit dem, was er auf seinen Bildern zeigte.

4.3.2.4. Bild Nr. 84 „Die Zeit“, Tinte auf Papier, 37x28 cm, 1964

Dieses Bild zeigt wie die Werke der Phase 2 eine Komposition in einem geschlossenen Raum. Die Perspektive ist frontal, Frau und Monster sitzen leicht seitlich eingedreht. Der Hintergrund besteht aus parallelen Linien und Rechtecken. Die Frau und das Monster bilden vertikale parallele Linien, welche sich mit den horizontalen Formen des Hintergrundes schneiden. Die Frau sitzt bewegungslos auf einem Stuhl, das Monster steht auf einer Uhr. Hände und Gesicht der Frau zeigen Schwäche.

Das Bild entstand zwei Jahre vor dem Tod des Künstlers. Die hilflose Dame könnte auf dem Stuhl kleben. Sie ist mit einem schrecklichen Lebewesen verbunden. Das Monster hat einen großen Kopf, das Maul eines Nilpferdes, großen scharfen Zähne und einen langen Schwanz, außerdem auch drei Hörner. Zugleich ist es sehr klein, was seine Gefährlichkeit allerdings nicht reduziert. Die alte Frau und das Monster hängen über eine Kette aneinander. Das Monster steht auf einer großen Uhr. Im Hintergrund ist eine Mauer mit mehreren Bildern. Dasjenige rechts oben zeigt zwei Scheichs und zwei verschleierte Frauen. In der Mitte der Mauer sind zwei gefesselte Hände zu sehen. Ganz links ist ein abstraktes Bild. Unten an die Mauer befinden sich Kalligraphien, aus denen man religiöse Sprüche wie Koranverse erkennen kann. Links steht eine Wasserpfeife. Das Bild bestimmen drei Elemente: die resignierte Frau auf dem Stuhl, die Uhr mit dem Monster und der islamische Hintergrund. Die Uhr ist ein Symbol der Zeit. Das Monster auf der Uhr zeigt, welche furchtbare Bedeutung die Zeit hat. Die Frau auf dem Stuhl kann dem Schicksal nicht enttrinnen, sie ist an das Monster Zeit gefesselt. Sie kann die Zeit nicht stoppen. Der religiöse Hintergrund präsentiert die Umgebung des Schicksaals.

4.3.2.5. Bild Nr. 80 „Mechanisches Schicksal“ 23x28 cm, 1964

Trotz der Tatsache, dass das Bild voller Maschinen ist, zeigt es eine menschliche bleibende Krise. Die Tiefe im Bild ist verstellt. Durch dieses Konstrukt von Maschinen und Apparaten wirkt das Bild flach, aber dynamisch. Unter den Details sind eine Stadt, eine Treppe, Fabriken, Moscheen ... eine Welt also. Das beinhaltet 3 wichtige Figuren: Eine

³²⁹ Op., Cit.

Figur oben rechts hat die Augen geöffnet und trägt einen Astronautenhelm. Diese Figur hält mit einem Arm ein Tier aus der Legende, ein Schaf oder ein Löwe oder eine Mischung aus beidem, mit einem Horn. Der andere Arm zeigt nach unten und berührt das Haar eines Mädchens. Es wird gänzlich von der oberen Figur kontrolliert.

An Farben dominieren das Bild Grau und Ocker mit wichtigen roten Akzenten, wie in Phase 2.

Ein Vergleich zwischen Bild Nr. 19 und Bild Nr. 80 ergibt Folgendes:

- Beide Bilder sind von Perspektive her sehr flach
- Die Hauptlinien und Bewegungen sind sehr ähnlich: zwei vertikale Hauptlinien und ein paar horizontale Linien
- Die Bewegung der Arme ist in beiden Bildern sehr ähnlich
- Die Beziehung zwischen den Armen und dem Mädchen sind ebenfalls ähnlich
- Der Zustand des Mädchens ist identisch.

Das Mädchen wird wie das Mädchen im **Bild Nr. 19** von einer größeren männlichen Figur beherrscht. Die Tätowierung im **Bild Nr. 19** repräsentiert Traditionen, Religion und Geschichte, die in der Tat die Quelle der Macht waren und den Charakter des Mannes unterstreichen. Im **Bild Nr. 80** präsentiert das Netz aus Eisen, wozu die männliche Figur gehört, die Quelle des Monopols und den Charakter der männlichen Figur³³⁰. Obwohl die beiden Bilder in zwei verschiedenen Phasen entstanden sind und verschieden aussehen, sind Komposition und Inhalt identisch.

4.3.2.6. Ergebnis

In dieser Gruppe findet man auch Elemente aus der zweiten Phase fand.

Die Kompositionen sind flacher geworden, aber nicht wegen der frontalen Perspektive, sondern weil die Elemente des Bildes wie im Kubismus in eine flache Struktur verschmelzen.

Die dominierenden Farben in dieser Gruppe von Arbeiten entsprechen denen aus Phase 2: Grau, Ocker und wichtige rote Akzente.

Die Menschen auf den Werken aus Phase zwei litten unter Behinderung, Versehrung und Gefangenschaft, wobei die Menschen in Phase 3 unter maschinellen Zerstörung, Behinderung und Gefangenschaft leiden. Die Bewegung in Phase zwei war jeweils eine innere, wobei die Bewegung in dieser Gruppe 3 eine äußere ist. Die Menschen bleiben bewegungslos, während die Umgebung sehr dynamisch wirkt.

³³⁰

Zeichnung Nr. 11

5. Kapitel

Zusammenfassung der Kunst- und Formensprache im Werk Al-Gazzārs

Aspekte von Form, Raum, Mensch und Bewegung

5.1. Bildformen und Bildräume

In diesem Kapitel konzentriert sich die Analyse ohne Rücksicht auf die Inhalte auf rein **formale Aspekte (den inneren Klang der Figuren)**³³¹ des Bildes, um anhand der Theorien von **Roger Fry** und **Clive Bell** den Kunststil von **Al-Gazzār** und seine handwerklichen und formalen Mittel zu erläutern.³³²

Während in Phase 2 meist geschlossene Räume dargestellt werden, sind die Bildräume in den anderen Phasen fast immer offen.

In der ersten Phase werden Wüstenlandschaften mit Muscheln und Frauen (**Bild 1, 10, 24...**) oder Seelandschaften mit Muscheln und nackten Menschen (**Bild 6, 13,...**) gezeigt.

In der zweiten Phase finden die Handlungen fast nur in geschlossenen Räumen statt, was eine sehr private, persönliche und psychologische Atmosphäre vermittelt (**Bild 26, 27, 28, 30, 31, 19, 32, 20, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 24, 46, 25, 47, 50,...**) Sogar wenn die Szene draußen stattfindet, wird die Straße wie ein geschlossener Raum behandelt. Das **Bild Nr. 45 „Ein Derwisch und zwei Elefanten“** wird von einer roten Mauer versperrt. **Bild 48 „Der Helleher“** zeigt eine Draufsicht, was den Boden erhöht und den Raum begrenzt. Der Hintergrund enthält eine rote Mauer wie das oben bezeichnete Bild. Hinter dem Helleher befindet sich eine weitere Mauer, die seinen Raum ebenfalls blockiert.

Im **Bild 43, „Zirkuswagen“ (1952)**, befindet sich der Wagen auf einer Straße. Diese wird von einem Dach aus Holz und Bögen verdeckt und hat viele verschiedene Ecken, die wie Zimmer wirken. Der Ort sieht wie ein großer Tempel aus. In dem **Bild 45 „Ein Derwisch und zwei Elefanten“ (1952)** wird der Bildraum durch eine rote Mauer gänzlich geschlossen.

Dies verdeutlicht, dass der Künstler den Raum nicht öffnen wollte.

³³¹ Der innere Klang ist ein Begriff von Kandinsky gemeint damit die Künstlerischen Komponenten in den Figuren frei von den realistischen oder inhaltlichen Komponenten. Max Indahl, Bildautonomie und Wirklichkeit, S. 87-88

³³² Roger Fry, Transformations, Brantano, N. Y. und Vision and Design. Von Clive Bell, Art.

In **Bild 49 „Der Geburtstag der Dame“ (1955)** vollzieht sich das Geschehen allerdings in einem offenen Raum. Hier soll aber nicht die Macht des Raumes gezeigt werden, sondern Zahl der Gesichter und Menschen erhöht werden.

In der ersten Gruppe der dritten Phase (Politische Gruppe) findet man ähnliche Räume wie in Phase eins: offenen Landschaft (**Bild 73, 74, 77, 82, 85...**).

In der zweiten Gruppe der dritten Phase (Sphärische Gruppe) findet sich eine neue Komposition: flach und ohne Perspektive. Sie zeigt eine aus verschiedenen Elementen gestaltete Struktur: Maschinen, Menschen, manchmal Knochen oder Muscheln. Alle Elemente verschmelzen wie im Kubismus zu einer flachen Komposition (**Bild Nr. 80, 81**).

5.2.1. Exkurs zum Thema Menschen und Geschehen

In der zweiten Phase dreht es sich bei **Al-Gazzār** meistens nur um den Menschen.

Die Menschen in dieser Phase, einzelne Personen wie Gruppen, sind sehr groß und stehen im Vordergrund. Die Körper werden betont und mit Tätowierungen und Symbolen geschmückt. Diese Tätowierungen geben den statischen Körpern eine starke innere Bewegung: so in den **Bildern 19 „Schicksal“, 35 „Schlangenfresser“, 36 „Angst Betreuer“, 25 „Die Welt der Geister“**.

Die Gesichter sind manchmal kalt und ausdruckslos, zeigen nichts Inneres, sondern verbergen die Gefühle, ob Opfer (**Bild 19 „Schicksal“**) oder Täter (**Bild 35 „Der Schlangenfresser“**).

Die Hände ersetzen die Gesichter und vermitteln uns Botschaften, Gefühle und Bewegung. Die Sprache der Hände bei **Al-Gazzār** drückt sich durch ihre Haltung, Position und Deixis, die Bewegung der Finger und Arme sowie die Härte und Weichheit der Hände und Finger aus. Die Bedeutung der Hände und Füße zeigt sich deutlich in ihrer stark übertriebenen Größe.

Die Menschen werden stets hervorgehoben, entweder durch Konturen (**Bilder 27 „Die Frau mit Fußband“, 37 „Der Hunger“, 34 „Straßenkino“**) oder durch starke Schminke und stark Tätowierungen.

Die Menschen sind schwer und bewegungslos. Sie sind immer still und statisch, sogar wenn sie stehen. Diese Dämpfung der körperlichen Bewegung und der Ausdruck der Gesichter betonen die innere Bewegung und die Dramatik (**Bilder 59 „Der Hellscher 2“, 48 „Der Hellscher“, 25 „Die Welt der Geister“, 24 „Invocation“, 42 „Der grüne Verrückte“**). Die verhaltene Bewegung steht für Resignation und Unterwürfigkeit, was sehr typisch für die Figuren von **Al-Gazzār** ist.

Die Figuren fallen durch Übertreibung in manchen Teilen auf.

Karam Khella schreibt, dass der Raum, der jedem Teil oder Organ des Körpers im Gehirn zugeordnet ist, die praktische und soziale Bedeutung des Organs widerspiegelt. Ein Beispiel dafür ist der große Raum, den Hände und Zunge im Gehirn beanspruchen. Dem entgegen steht der verhältnismäßig kleine Raum der Beine als größter Körperteile³³³.

Die Werken von **Al-Gazzār** spiegeln dieses Phänomen, besonders über die oft gezeigten riesigen Finger und deren verschiedene Bedeutungen:

Bild 30 „Die Hochzeit von Zelikha“: Die Mutter hält in der rechten Hand eine rote Blume. Die Faust ist riesig und hart, die andere Hand ist nach oben geöffnet.

Bild 19 „Schicksal“: Eine geöffnete Hand fasst die Schulter des Mädchens, der andere Arm liegt quer über dem Kopf des Mädchens. Die große Figur hinter dem Mädchen ist nicht sichtbar, aber Arme und Hände stehen für ihren Charakter. Arme und Hände wirken wie ein Gefängnis für das Mädchen.

Bild 20 „ohne Titel“: Überall im Bild sind Hände und Füße in verschiedenen Haltungen und Bewegungen. Finger und Zehen sind sehr stark hervorgehoben, die Finger im Vergleich zur Handfläche riesig. Sie stehen im Gegensatz zu den einfachen klaren Formen der stillen Figuren. Außerdem zeigt das Bett zwei Arme mit zwei offenen gespreizten Holzhänden. Im Gegensatz zu den passiv zusammengelegten Händen der Menschen sind sie Hände sehr aktiv, ausdrucksstark und dominant. Sie sind über der Frau ausgestreckt wie ein Schicksal, als ob sie sich in unbekanntem mysteriösen Händen befände.

Bild 34 „Straßenkino“: zeigt große, ausgearbeitete Finger und Zehen, sogar mit Fingernägeln, im Gegensatz zu den leeren Flächen der Körper und der fast faltenlosen Kleidung.

Bild 31 „Der Hunger“: Riesige Hände, oder besser gesagt riesige Finger, in verschiedenen Positionen und Bewegungen stehen im Gegensatz zu den bewegungslosen Körpern. Alle Figuren sind vertikal und statisch, die Hände dagegen in unterschiedlichen Bewegungen, Positionen und Haltungen her.

Bild 36 „Angstbetreuer“: Eine riesige rechte Hand signalisiert Stopp, die riesige Linke trägt das Kind. Der überdimensionale rechte Fuß wird durch ein Holzbein links ergänzt. Der Kopf ist unsichtbar, aber die Hand in Höhe des Kopfes vermittelt die Aussage der Figur: „Stopp!“. Körper und Kleidung sind detaillos gestaltet, aber Hände und Füße vertreten die Person. Der linke Holzfuß zeigt ihren Charakter, den wir nicht durch das Gesicht erfassen können. Er deutet auf eine kämpferische Natur hin.

Bild 37 „Ein Ohr aus Lehm und ein Ohr aus Teig“: Die großen detaillierten Hände, zeigen in passiver Haltung Armut und Hilflosigkeit. Die Hände der anderen Toten befinden sich in verschiedenen Positionen, während alle Körper die gleiche Position einnehmen. Auffallend ist, dass die mittlere Leiche, und besonders Kopf, Arm und Hand,

³³³

Karam Khella, Der umzingelte Geist, S.114

die gleiche Form bildet wie der Schlüssel auf dem Etikett. Daraus folgt, dass der oft vertretene Schlüssel, das Symbol für das Profil eines Menschen mit Arm und Hand darstellen kann. (**Zeichnung 1**).

Bild 35 „Der Schlangenfresser“: Die Hauptfigur hat keine Hände. An ihrer Stelle befinden sich zwei Schlüssel, die Hände und Arme ersetzen. Nicht zu der Figur gehören zwei gemalte Hände. Eine ist auf die Bekleidung des Mannes gemalt, eine Hand auf den Mund der Frau. Beide Hände haben nur vier Finger., was den Händen einen zu dem Mann passenden unmenschlichen Charakter verleiht. Seine Augen sind kalt, ohne Ausdruck; das rote Haar, der abgehackte Arm und die Schlange zwischen den Zähnen geben ihm einen tierischen Charakter. Der Kopf der Frau hat keinen Körper und steht auf einem Opferstein. Das einzelne Auge ist weit offen und der Mund verschwindet hinter den vier Fingern der Hand. Der Schrei des Auges wirkt sehr laut. Die männliche Figur dagegen bleibt ruhig, was den Eindruck von Brutalität erzeugt.

Im Bild Nr. 38 (Die Familie) sehen wir ein kniendes Kind von hinten. Das Gesicht ist unsichtbar, aber die Hände und Füße zeigen den Zustand der Figur an. Die Finger sind offen und kurvig, als ob sie aus Knete gemacht wären. Die Finger wackeln und zittern. Die Hände, hoch erhoben wie bei einer Kapitulation, treffen auf eine riesige kalte, farblose Mauer. Das Gesicht des Mannes ist, wie immer, ausdruckslos. Der Hut bedeckt die Augen vollständig. Er kann oder will nichts sehen. Der Arm ist schwächig, die große Faust aber fest geschlossen. Die Frau hat einen festen Blick. Der Arm wirkt mächtig, die Finger umschließen ein Szepter mit Pfauenfeder. Man kann den Charakter der Personen gut aus der Haltung und Gestik von Armen und Händen erkennen.

Im Bild Nr. 42 „Der grüne Verrückte“ sieht man ein Profil, dahinter zwei Arme mit offenen kindlichen Händen, die Schrecken ausdrücken. Jede Hand zeigt ein offenes Auge, was den Horror verstärkt. Der grüne Kopf vermittelt im Gegensatz zu den Händen keinerlei Gefühle.

Bild Nr. 47 „Die Schützlinge der Dame“: Drei Arme und Hände weisen nach oben, unten drei Arme und Hände in die Gegenrichtung. Die sechs Hände bilden einen Kreis, gleichzeitig eine Bewegung und eine Gegenbewegung.

Im Bild 48 „Der Hellseher“: Eine Figur posiert ähnlich wie eine Sphinx für die Ewigkeit statisch, mit einem kalten leblosen Gesicht. Das Kleid zeigt wie die alten ägyptischen Skulpturen kaum Falten, was sie statisch und ewig erscheinen lässt. Zwei Hände und zwei Füße haben stark betonte Finger und Zehen. Die Zehen kriechen langsam aus den Schuhen vor wie große dicke Schlangen. Die Finger der rechten Hand weisen nach unten, während die Finger der linken Hand, die die Tasse halten, nach oben weisen. Die Finger bilden wie im vorigen Bild eine Bewegung und die dazugehörige Gegenbewegung. Die Zehen weisen klar nach vorne. Zeichnung Nr. 2. Während das Gesicht kalt und ausdruckslos und die Figur bewegungslos ist, sind die Finger und Zehen ausdrucksvoll und bewegt.

Bild Nr. 50 „Zirkus“ zeigt eine Figur mit sechs Armen und sechs Händen. Die oberen beiden sehen tot aus wie von Mumien im alten Ägypten. Die mittleren beiden tragen ein Grammophon, die unteren beiden ein Schwert. Oben in der Mitte sitzt eine Figur auf dem Kopf eines Stiers. Sie hebt die Arme über den Kopf. Die Hände zeigen in entgegengesetzte Richtungen. Im oberen linken Bildrand sind zwei kleine Figuren zu sehen, die dem Betrachter den Rücken zuwenden. Sie schauen zu einer Mauer, die Arme hoch erhoben, in einer für **Al-Gazzār** typischen Haltung, verharren wie bei einer Bestrafung.

Bild Nr. 51 „Mann und Kater“ zeigt die für **Al-Gazzār** typische Haltung einer Sphinx, bewegungs- und ausdruckslos. Die Finger der rechten Hand weisen nach unten und die der linken Finger nach rechts.

Bild Nr. 61 „Portrait der Frau des Künstlers“ zeigt ebenfalls einen stabilen Körper mit ausdruckslosem Gesicht, aber detailreich gearbeiteten Fingern, die übereinander liegen und eine Bewegung nach unten bilden.

Bild 25 „Die Welt der Geister“: Das Zentrum bilden zwei Hände. Die Hände der Mumie sind zusammengefaltet und liegen auf dem Körper. Die Finger sehen wie Schlangen aus, die Fingernägel wie deren Köpfe. Sie kriechen langsam seitlich am Körper der Mumie hervor und verstärken den Faltenwurf des Stoffes. Finger liegen auf jeder Leiche. Während alle Köpfe am linken Bildrand nach unten weisen, zeigen große Füße und Zehen am rechten Bildrand nach oben. Die Menschen außerhalb der Särge verbergen ihre Gliedmaßen, wobei ihre Hände aber deutlich nach unten zeigen. In diesem linken Teil des Bildes wird die Bewegung durch Köpfe und Hände gebildet, im rechten Bildteil durch nach oben zeigende Füße und Zehen. Dagegen weisen die Hände in der Mitte in verschiedene Richtungen.

Im Bild 24 „Geisterbeschwörung“ steht unten links eine Figur, deren Hände in entgegengesetzte Richtungen weisen. Die Augen sind verdeckt und geben der Gegenrichtung die Bedeutung von Verlorenheit oder Verärgerung. Die Figuren links und rechts haben wenig detaillierte Gesichter. Hände und Füße werden wie immer bei **Al-Gazzār** stärker ausgearbeitet. Die Hände auf dem Tisch drücken Demut aus, die des Teufels sind empfangend geöffnet.

Das Bild Nr. 54 „Tag und Nacht“ ist von zwei entgegengesetzten Bewegungen bestimmt: Die Arme des Mädchens weisen nach oben, die des Mannes nach unten.

Neben den Händen stärken auch die Tätowierung, Symbole, Zeichnungen und Schmuck die innere Bewegung.

Im Bild Nr. 20, „Die Familie“, sitzen alle Figuren still, während die auf die Bettwäsche gezeichneten bewegt sind. Die Wand zeigt eine dynamische Linie, die das Bild von rechts nach links durchspannt.

Im **Bild Nr. 35**, „**Schlangenfresser**“, wird der Körper des Mannes von energiegeladenen Zeichnungen bedeckt. Sein Schmuck lenkt die Bewegung nach unten. Pfeile auf den Schultern wiederum zeigen nach oben.

Bild Nr. 36: Eine Tätowierung belebt die Hand des Mannes.

Im **Bild Nr. 42**, „**Der Grüne Verrückte**“, finden wir eine sich schlängelnde Linie.

Bild Nr. 24, „**Geisterbescherung**“: In der ruhigen Welt finden sich dynamische Zeichnungen: den Teufel auf dem Tisch, den Skorpion auf der Kleidung.

Bild Nr. 25, „**Die Welt der Geister**“: Bei dem Toten finden sich energiegeladene Zeichnungen und Symbole auf den Händen und Blättern oder Papieren.

5.2.2. Ergebnis

Die Körper der Figuren von **Al--Gazzār** sind sehr statisch. Sie stellen keine Bewegung dar. Bewegung bringt der Künstler durch die Hände der Figuren sowie die Symbole und Zeichnungen auf den Figuren ins Bild.

Die Bewegung in **Al--Gazzār** Werken ist eine innere Bewegung, die nicht nach außen dringt, sondern innerhalb der Figuren stattfindet und durch die bewegungslosen Körper verborgen wird. Diese Bewegung drückt sich durch die Hände der Figuren und die Bilder auf ihrem Körper aus. Hände und Füße werden immer im Verhältnis zu groß dargestellt. Sie drücken nicht nur Bewegung, sondern auch Charakter und Gefühle aus. Hände und Füße stehen für verschiedenen Bedeutungen und Emotionen. Sie können Kraft, Schwäche, Freude, Angst und Trauer zeigen. Im Gegensatz dazu bleiben die Körper neutral.

5.3.1. Kontakt und Isolation

Bemerkenswert in den Bildern von **Al--Gazzār** ist, wie sehr die dargestellten Menschen voneinander isoliert sind. Es scheint, als sei jeder in sich gefangen und versunken und bemerke die Existenz des anderen gar nicht, nicht einmal, wenn dieser neben ihm steht.

Die Menschen sind nicht nur voneinander getrennt, sondern auch von der Umgebung. Ihr Blick ist orientierungslos.

In Bild 1 drehen sich drei nackte Frauen gegenseitig den Rücken zu. **In Bild 2** ergibt sich die gleiche Situation, die drei starren ins Leere, als ob sie nach innen blicken würden. **In Bild 13** stehen menschliche Figuren mit demselben leeren Blick, jede für sich, im Wasser. **In Bild 29**, „Adam und Eva“ legt Adam zwar seinen Arm auf Evas Schulter und hält ihre Hand, aber beide stehen nicht wirklich in Kontakt, wie ihre fernen Blicke zeigen.

In Bild 31 „Armut“ stehen alle Figuren nebeneinander, schauen sich aber nicht an, sondern nach vorne. Die mittlere Figur, die nach rechts sieht, schaut an ihnen vorbei. Aus der Sicht des Betrachters richtet sich der Blick ins Leere.

In Bild 20 liegt eine kranke Mutter im Bett zwischen ihren Kindern. Alle Personen jedoch bleiben isoliert voneinander, schauen in verschiedene Richtungen. Es ist eine Familie, aber wie alle Figuren von **Al-Gazzār** ist jede total in sich versunken. **Im Bild 33**, „Der Wassergeber“, kehren sich drei Figuren gegenseitig den Rücken zu. Jeder hat seinen Weg und bemerkt die anderen nicht.

In den Bildern 34, „Zirkus“, **35**, „Der Schlangenfresser“ und **38**, „Die Familie“, blicken sich die Figuren nicht an und nehmen sich gegenseitig nicht wahr. **In Bild 24**, „Geisterbeschwörung“, befinden sich 10 Personen, 7 davon sitzen auf dem Boden, eine Person steht und zwei sitzen am Tisch. Keine der Personen geht auf die andere ein.

In den Bildern 37, „Ein Ohr aus Lehm und ein Ohr aus Teig“, und **25**, „Die Welt der Geister“, wird die Isolation von Menschen und Umgebung am deutlichsten. Die Figuren sind in „ewigen Schlaf“ versunken und durch die Särge voneinander und von der Welt getrennt.

5.3.2. Ergebnis:

Alle Figuren **Al-Gazzārs** sind vom Äußeren isoliert und stehen jeden für sich. Jeder Mensch lebt in einer eigenen statt in einer gemeinsamen Welt. Die Figuren haben keinen Bezug zur Realität, sondern scheinen sich in innerer Immigration oder im Koma zu befinden. Dieser Zustand zieht den Betrachter von der realen Welt in das Innere der Figuren hinein. Auch der Betrachter gelangt in eine eigene innere Welt. Ein ähnliches Phänomen findet man in Europa bei den Symbolisten³³⁴ und den Impressionisten, besonders bei Manet und Degas: von Degas: Die **Bilder „Concert-Café“, 1878**, „**Graf Lepic mit seinen Töchtern**“, „**Place de la Concorde**“, **1875**, von Degas und die **Bilder „Absinth“**, **1876**, und „**Malkon**“, **1869**, zeigen die Einsamkeit des Menschen in seiner Beziehungslosigkeit zu anderen Menschen³³⁵. Bei **Al-Gazzār** geht dieser Schnitt noch

³³⁴ Siehe Kapitel 7, Paul Delvaux.

³³⁵ Wie eindeutig ist ein Kunstwerk? (Köln 1986)

tiefer: Die Menschen sind nicht nur voneinander, sondern auch von der Realität abgetrennt.

5.4.1. Komposition und Perspektive

Die Kompositionen von **Al-Gazzār** sind meist symmetrisch und die Perspektive ist immer frontal und manchmal in Draufsicht, was dem Bild Tiefe gibt.

Die Kompositionen zeigen, bis auf wenige Ausnahmen, stets eine vertikale Mittelachse, die von horizontalen Elementen ergänzt wird. Das Bild wird meist oben abgeschlossen, manchmal auch durch eine Kreisbewegung, was die Komposition wie ein „T“ ausbildet. Der obere Teil der Komposition wurde nach unten gebogen, um den Blick wieder nach unten zu lenken und die Komposition zu schließen. Hier bildet die „T“-Komposition zusammen mit der frontalen Perspektive die Form eines Regenschirms.

In Bild 24, „Geisterbeschwörung“ (Zeichnung Nr. 3), sehen wir die frontale Draufsichtsperspektive mit einer gebogene „T“ Komposition. Das Bild sieht dadurch wie ein Tunnel aus. Die Linien des Tisches und des Bodens, die zu einem Fluchtpunkt in der Mitte des Bildes führen, machen eine starke Bewegung in der Tiefe des Bildes.

Die Mittelachse bildet sich aus der Schildkröte, dem Stuhl, dem Kopf der Figur, den Linien auf dem Tisch, ein Gesicht mit Stirnband. Die Figuren am oberen Bildrand bilden einen Bogen um den Tisch herum, der durch drei weitere Steinbögen ergänzt wird. Die Komposition sieht wie ein Regenschirmform aus. Alle Figuren sind symmetrisch angeordnet, vier links und vier rechts. Auf dem Tisch steht rechts eine Kanne und links ein Topf. Eine Figur links neben dem Tisch ist etwas größer als die anderen, ebenso ist die Kanne rechts größer als der Topf links.

In Bild 36, „Angstbetreuer“ (Zeichnung Nr. 7), bildet eine Figur die Mittelachse. Die Perspektive des Bildes bleibt frontal. Das Bild begrenzt oben ein schweres schwarzes Schloss, das zusammen mit der Figur ein T bildet.

Im Bild 34, „Die Box des Lebens“ (Zeichnung Nr. 8), bleibt die Perspektive wie in allen Bildern des Künstlers, frontal. Ein Affe im Hufeisen und die Spitze der Pyramide bilden die Mittelachse. Die Figuren sind in dem Bild gleichmäßig verteilt: der Affe in der Mitte, rechts davon ein Mann und links eine Frau. In der Mitte befindet sich hinter dem Affen ein Schrank, hinter der Frau eine Tür und hinter dem Mann ein Spiegel.

In Bild Nr. 38, „Die Familie“ (Zeichnung Nr. 9), ist die Perspektive, wie immer frontal, Die Figur eines Jungen, der Kopf des Stieres und der Raum zwischen zwei Bildern liegen auf der Mittelachse. Um die Achse herum sind gleichmäßig Elemente angeordnet: ein Fuß links und ein Fuß rechts, ein Arm links und ein Arm rechts, ein Kopf links und ein

Kopf rechts, eine grüne Figur links und eine rote Figur rechts, ein Stilleben unten links und ein Stilleben unten rechts. In **Bild Nr. 46, „Die Welt der Liebe“ (Zeichnung Nr. 10)**, verläuft die Mittelachse zwischen den beiden Figuren hindurch. Eine lange Mauer begrenzt das Bild oben und beschreibt eine Kurve, die sich gemeinsam mit der Mittelachse eine Regenschirmform bildet. Die Figuren sind gleichmäßig angeordnet: die große Figur des Mannes rechts und die große Figur der Frau links, eine stehende Frau rechts und eine stehende Frau links, ein Sofa rechts und eine betende Frau links.

Auch in **Bild Nr. 48, „Der Hellseher“ (Zeichnung Nr. 2)**, verläuft die Mittelachse durch den Körper des Mannes in der Bildmitte, wobei die Perspektive auch frontal bleibt. Den Abschluss des oberen Bildrandes bildet der Bogen einer dunkelvioletten Mauer. Der Mann in der Mitte bildet zusammen mit der Mauer im Hintergrund die Form eines gebogenen „T“

In **Bild 50, „Zirkus“ (Zeichnung Nr. 6)**, in einer vertikalen Perspektive lassen sich mehrere vertikale Achsen erkennen. Die mittlere Hauptachse beginnt unten mit einer Katze und integriert ein Fahrrad, einen Stier und einen Mann mit verschränkten Armen. Die zweite Achse, links davon, bildet eine große Figur mit sechs Armen. Um das Bild symmetrisch zu gestalten, wird eine rechte Achse durch einen Baum geschaffen. Die drei Achsen treffen auf einen deutlichen Bogen am oberen Bildrand, die von schwarzen Menschen, einer grauen Mauer und einer Reihe liegender Menschen gebildet wird. Sie bilden formal ein gebogenes „T“, das die Komposition bestimmt und manchmal wie ein Regenschirm aussieht.

Bild 54, „Das Gebet“ (Zeichnung Nr. 4), zeigt **Al-Gazzār's** Komposition deutlich, in einer vertikalen Perspektive eine Mittelachse aus einer Katze und einer Frau, die mit hoch erhobenen Armen in der Mitte des Bildes steht, verbindet sich mit einer großen männlichen Figur im oberen Teil zum gebogenen „T“.

Bild Nr. 47, „Die Schützlinge der Dame“ (Zeichnung Nr. 5), zeigt eine andere, für **Al-Gazzār** typische Komposition, die auf einem Kreis basiert. Die drei erhobenen Hände weisen nach rechts. Durch den Draht wird die Bewegung nach unten geleitet und trifft dort auf drei Arme, die nach links weisen. Die Blumen am linken Bildrand lenken den Blick wieder nach oben zu dem schwarzen Arm und schließen damit den Kreis der Bewegung. Die ganze Bewegung befindet sich auch in einer vertikalen Perspektive.

5.4.2. Ergebnis

Al-Gazzār versuchte sich in seinen Bildern auf die Inhalte zu konzentrieren. Da er den formalen Aspekten keine verstärkte Aufmerksamkeit zollte, zeigen sich seine

Kompositionen meist einfach und symmetrisch. Oft beinhaltet der Bildaufbau eine Mittelachse, an der die Positionen der weiteren Bildelemente gespiegelt werden. Die Figuren werden gleichmäßig auf beiden Bildhälften angeordnet. Das Bild wirkt meist wie eine Theaterbühne, ein Quader ohne vierte Wand. Die offene Seite ist die Seite der Zuschauer. Die Stabilität der Figuren wird durch die statische Komposition noch verstärkt. Die Ruhe und Bewegungslosigkeit des Bildes bewirkt, dass der Betrachter sich interessiert auf den Inhalt einlassen und veranlasst fühlen kann, auch inhaltliche Fragen zu stellen. Die Komposition von **Al--Gazzār** erinnert an die frühchristliche und die altägyptische Kunst, die sich ebenfalls der Symmetrie bedienen, um ihre Botschaften eindeutiger vermitteln zu können.

5.5.1. Kreuzung und Formen

Die symmetrischen und frontalen Kompositionen **Al--Gazzārs** werden im Bild auch mit horizontalen Aufteilungen konfrontiert.

Bild 51, „Mann und Kater“, zeigt eine klare horizontale Aufteilung durch ein Geländer sowie eine rote sowie grüne Mauer, die die vertikale Achse des Mannes kreuzt. **Bild 48, „Der Hellseher“**, wird horizontal durch die Mauer geteilt, welche die vertikalen Formen des Mannes und des Stuhls kreuzt. **In Bild 25, „Die Welt der Geister“**, bilden die Särge und die liegenden Leichen horizontale Formen, die die vertikalen Holzbrette kreuzen.

In Bild 37, „Ein Ohr aus Lehm und ein Ohr aus Teig“ (Zeichnung Nr. 1), bilden die Särge ein starkes horizontales Element im oberen Teil des Bildes.

Im Bild 30, „Zelikhas Hochzeit“, wird der Hintergrund horizontal von einer Mauer und horizontal strukturierten Zeichnungen geteilt, die sich mit den vertikalen Formen der Frau und der Flasche kreuzen. **In Bild 19 „Schicksal“** führt die vertikale Mittelachse vom Kopf des Mädchens durch die Ratte und das Ei. Eine weitere vertikale Achse bildet ein tätowierter Arm links, eine vertikale Achse rechts erzeugen eine Stuhllehne und der Oberarm einer stehenden Figur. Die horizontalen Achsen bilden die Stuhllehne und der zweite Arm der hinteren Figur. Das Bild besteht nur aus vertikalen und horizontalen rechtwinkligen Formen.

Al-Gazzār lässt keine Form in seinen Komposition dominieren. Wo gerade Linien sind, finden sich auch schräge Linien: **Bild Nr. 43, (Zirkus Wagen)**. Rechtecke und Dreiecke werden immer auch von Kugeln und Kurven begleitet: **Bild Nr. 25 (Die Welt der Geister)**, **Bild Nr. 34 (Die Box des Lebens)**. **Al-Gazzār** strukturiert seine Kompositionen durch komplementäre Formen.

5.5.2. Ergebnis

Die Symmetrie der Komposition vieler Bilder **Al--Gazzārs** entsteht meist durch eine Aufteilung in vertikale und horizontale Linien. Dadurch wirkt die Komposition flach und

ohne große Tiefe. Die redundante Formulierung leitet die Betrachtung schnell auf die inhaltliche Interpretation. Die Formen, welche **Al-Gazzār** einsetzt, sind immer unterschiedlich, ergänzen sich jedoch.

5.6.1. Die Farben

Ebenso wie **Al-Gazzār** Kompositionen zur Unterstützung der Bildaussage nutzt, setzt er Farben zur Vermittlung seiner Botschaften ein.

Er mochte Farben und benutzte alle in einem Bild. Seine Bilder erinnern zuweilen an farbenfrohe Folklore. Trotzdem sind sie harmonisch. Jede Farbe wird von anderen begleitet. In **Bild Nr. 36, „Angst Betreuer“**, enthalten die blauen Hosen des Mannes viel Rot, Orange, Grün und Lila, und trotzdem erscheinen die Hose blau. Auch harmoniert das Blau mit dem Rot des Bodens, das seinerseits viel Grün und Blau enthält. Durch diese Mischung werden die Farben voll und tief. Der gelbe Hintergrund enthält fast die ganze Farbpalette: Rot, Grün, Blau, Braun und Grau. Auf dem ersten Blick sieht man nur die drei Hauptfarben, Blau, Rot und Gelb. Bei genauerem Hinsehen jedoch erkennt man, dass jede Farbe die andere enthält. Dies nähert die Hauptfarben einander an und lässt sie harmonisch erscheinen.

In **Bild Nr. 42, „Die Familie“**, enthält das weiße Kleid oben viel Grün und unten viel Orange und Braun. In das rote Rechteck hinter der Frau mischt sich Grün, während das grüne Rechteck hinter dem Mann Rot und Braun enthält. Das Rot des Bodens enthält ebenfalls Spuren verschiedener kälterer Farben. Jede Farbe im Bild ist mit anderen vermischt, was sie ausgewogen erscheinen lässt.

Rot und Grau sind die dominierenden Farben, häufig begleitet von der Komplementärfarbe Grün. Die Kombination Rot und Grün wirkt signalhaft.

Bild 27, „Die Fußballträgerin“: Das Bild ist fast ausschließlich in Rot und Grün gehalten: die Wand im Hintergrund in einem leuchtenden Rot, ebenso die Frau und ihr Haar. Das Muster der Sofadecke ist rot. Nur zwei Stellen sind gelb: das Fußband der Frau und die Oberfläche des Tisches. Das Grün von Sofa und Tisch verstärkt das Rot, und umgekehrt. Die rote Frau ist stark durch schwarze Konturen betont. In **Bild 32, „Ohne Titel“**, ist der gesamte Boden rot, während das Doppelbett in der Mitte und der Hintergrund in Grün gehalten sind.

In **Bild 31, „Der Hunger“**, findet sich die umgekehrte Situation: Der Hintergrund ist rot und der Boden grün. Die Figuren verbinden beides

Bild 49, „Al-Mouled“: Die rote Farbe dominiert auf allen Gesichtern.

Die gelbe Farbe benutzt **Al-Gazzār** meist für den Hintergrund, so in **Bild Nr. 39**, „**Der grüne Verrückte**“, **Bild Nr. 42**, „**Die Familie**“, **Bild Nr. 44**, „**Der kleine Teufel**“, **Bild Nr. 47**, „**Die Schützlinge der Dame**“ u.s.w.

Blaue Farbe benutzt **Al-Gazzār** am wenigsten, oft nur in Kombination mit den anderen beiden Hauptfarben. Blau taucht in Bildern auf, die ein meditatives Thema zeigen, so **Bild Nr. 40**, „**Meditation**“, und **Bild Nr. 48**, „**Der Hellseher**“.

5.6.2. Die Bedeutung der Farben

Die rote Farbe spielt eine wichtige Rolle für die Aussage der Bilder. Rot bedeutet bei **Al-Gazzār** Kraft, Leben, Lust und Sexualität. Grün steht in seinen Bildern von **Al-Gazzār** für die Fruchtbarkeit und manchmal Passivität, während Grau Kälte und Leblosigkeit symbolisiert.

Bild 13, „**Ohne Titel**“: Die mittlere Figur, die Lust repräsentieren soll, ist in Rot gehalten, während die anderen Figuren in blassem Grau und Grün dargestellt sind.

Bild 14, „**Ohne Titel**“: Die Hauptfigur mit dem Fisch, die symbolisch für Leben und Lust steht, ist in Rot gemalt.

Bild 26, „**Der Karneval der Liebenden**“: Alle weiblichen Figuren sind rot, während die sitzende Figur, die Unfähigkeit ausdrückt, in Grau gemalt ist.

Bild 31, „**Der Hunger**“: Im Bild sind verschiedene Frauen mit leeren Essschüsseln vor sich auf dem Boden. Eine von ihnen ist unbekleidet, ihr Körper in fahlem Grau gehalten, was wohl ausdrücken soll, dass nicht nur ihre Schüssel, sondern auch vor ihr Körper leer sind.

Bild 35, „**Der Schlangenfresser**“: Der Körper des Schlangenfressers ist in dunkelröten Tönen gehalten, was auf seine Lust und Lebensgier hinweist, während der graue Kopf der Frau auf ihr leeres Leben deutet.

Bild 38, „**Die Familie**“: Es fällt auf, dass in diesem Bild Rot und Grün im Hintergrund und in der Bekleidung des Jungen gleichwertig auftauchen, was wohl ein Symbol für die Dualität von Leben und Fruchtbarkeit ist.

Bild 49, „**Al-Mauled**“: Die rote Farbe dominiert das Bild, zeigt sich in fast allen Körpern und Gesichtern und drückt die Lust und Sinnenfreude des Volkes aus.

Bild 54, „Tag und Nacht“: Drei grüne Figuren stellen offensichtlich drei alte ägyptische Götter dar³³⁶ und symbolisieren durch ihre Farbe Fruchtbarkeit. Der Grund ist grellrot und steht für das Leben.

Bild 85 „Al-Misaq“: Die Bildmitte füllt eine grüne weibliche Figur, die Ägypten darstellen soll und mit ihrer Farbe für die Fruchtbarkeit des Landes steht.

5.6.3. Ergebnis

In den Bildern von **Al-Gazzār** finden sich alle Farben, und jede Farbe ist mit anderen vermischt. Die Farben erscheinen dadurch ausgewogen; doch die beiden komplementären Farben Rot und Grün dominieren und fungieren als Zeichen. Rot symbolisiert Kraft, Sexualität und Leben. Es wird an prominenten Stellen wie Haar oder Hut eingesetzt. Grau steht als Symbol für Schwäche und Passivität. Die Farbe Grau kommt in verschiedenen Tönen vor und lässt als Hintergrund rote Stellen sehr stark, fast blutig, erscheinen. Gelb steht oft für den Hintergrund. Die Farbe Blau ist für den Künstler die Farbe der Meditation.

³³⁶ Siehe Kapitel , 7.2.1.1, 7.2.1.2.

6. Kapitel

Kritische Auseinandersetzung

6.1. Die ägyptische Kunstwissenschaft heute und der ägyptische Künstler Al-Gazzar (1925-1966)

Wie eingangs berichtet, ist **Al-Gazzar** der meistdiskutierte Künstler in Ägypten: Bücher, über 200 Artikel in Zeitungen und Zeitschriften, mehreren Radio- und Fernsehsendungen wurden über ihn produziert, was ungewöhnlich für einen ägyptischen Künstler ist.

1. **Abd Al-Hādī Al-Gazzār**, Künstler der Volkslegende und der außerirdischen Welt. Addar Al-Kawmia, 1966, Sobhy Alsharoni. Das ist das erste Buch, das über **Al-Gazzār** geschrieben wurde. Der Verfasser hat den Einfluss der Volkskunst auf die Werke von **Al-Gazzār** in der Phase von 1948 bis 1962 und den Einfluss der Wissenschaft in der Phase von 1962 bis 1966 nachgezeichnet.
2. **Abd Al-Hādī Al-Gazzār** und die künstlerische Legende, Magisterarbeit, 1976, Abdel Fattah Ahmad Abdel Fattah. In dieser Arbeit wurde gezeigt, dass **Al-Gazzār** unter den Künstler am stärksten die ägyptische Identität präsentiert hat.
3. **Abd Al-Hādī Al-Gazzār**, französisches Kulturzentrum, 1990. In diesem Buch haben mehrere Kunstkritiker die wichtigsten Deutungen von **Al-Gazzār** dargelegt.
4. **Abd Al-Hādī Al-Gazzār**, Künstler und Bild, 2001, Radwa Farghaly. In diesem Buch wurde anhand von **Al-Gazzār** als Beispiel demonstriert, dass die ägyptische Persönlichkeit und die Eigenständigkeit (Originalität) ausschließlich Elemente der ägyptischen Kunst sind.
5. Der Volkseinfluss bei **Abd Al-Hādī Al-Gazzār**, Dr. Adila Mahmoud Ismat, 2001. In dieser Doktorarbeit wurden die Symbole in den Werken von **Al-Gazzār** mit Hilfe der Volkssymbole und Legenden analysiert.
6. Theaterstück mit Bildern von **Abd Al-Hādī Al-Gazzār**³³⁷.
7. Habilitation, **Abd Al-Hādī Al-Gazzār**, Prof. Dr. Wafaa Ibrahim. Hier wurde **Al-Gazzār** als ein patriotischer Künstler präsentiert, der die Armen in einer Zeit darstellte, als dies riskant war.

³³⁷ Lutfi Al-Kholi, Al-Qadyya“, 1960, Kairo

8. Die Werke von **Al--Gazzār** werden in fast allen wissenschaftlichen Arbeiten, die mit der Volkskunst oder mit der ägyptischen Kunst zu tun haben, erwähnt.

Diese Literatur wurde, und wird wohl auch in Zukunft (vergl. oben, Kapitel 1), nicht von einem gesellschafts- und kulturpolitisch unengagierten, gewissermaßen „archimedischen Punkt“ aus verfasst. Vielmehr äußern sich Menschen sehr bewusst, von einer weltanschaulichen Position aus, die bemüht sind, an einem noch im vollen Gange befindlichen Prozess der Neubestimmung mitzuwirken. Dass sie sich auf ein komplexes und spannungsreiches Terrain begeben, liegt auf der Hand. Es kann dann nicht darum gehen, irgend etwas Endgültiges, Zeitloses, Unhinterfragbares weil immer schon Gewusstes und nur zu Verdeutlichendes herauszuarbeiten. Wenn man meint, „verkünden“ zu müssen, unsere moderne Wissenschaft werde weder „im Hause eines Scheichs“ (meine Anspielung auf die Lebenswelt des jungen **Al--Gazzār** in seinem Elternhaus) noch aus dem dogmatischen Bewusstsein eines Scheichs heraus betrieben, so sieht man auch, dass alles „immer im Fluss“ und nichts wirklich „eindeutig“ ist.

Das einzige, woran man wird festhalten müssen, ist die Bereitschaft, allen derartigen „Findungsprozessen“ von Identitäten und Zukunftsperspektiven eine humanitäre Absicht zuzuerkennen - auf welchen Wegen und mit welchen Mitteln diese Ziele auch verfolgt werden mögen. Kunst- und Kulturwissenschaftler sind dabei in einer schon oft besprochenen und beklagten Lage. Die Intentionen eines Künstlers stehen zur Debatte. Da ein Bild als ein „visueller Text“ zu verstehen ist, sei hier Paul Valéry im Jahr 1894 zitiert:

*„ist ein Text erst einmal veröffentlicht, dann ist er wie ein Gerät, das ein jedermann so gebrauchen kann, wie er es will und wie er es kann, und es ist nicht sicher, dass sein Erzeuger dies besser könnte als andere Menschen. Er weiß außerdem sehr gut, was er machen wollte, und dieses Wissen wird immer seine Wahrnehmung dessen stören, was er tatsächlich gemacht hat“.*³³⁸

Ich kann und will nicht versuchen, einen Künstler wie Fall **Al--Gazzār** und sein Oeuvre frei von den zeitgenössischen gesellschaftlichen Spannungen und Widersprüchen zu sehen, ihn zugunsten des Betrachters zu betäuben oder in ein Leichenschauhaus, genannt „Kunsthalle“, zu stelle. Dies wäre sinnlos, wenn im Sinne Valéry's jeder Betrachter auf seine Weise ein Künstler oder jemand ist, der das gezeigte Werk nach seinen Bedürfnissen und seinem Gutdünken behandelt.

Wenn es also - aus Interessen wie in der kunsthistorischen und/oder kulturpolitischen Forschung beschrieben - darum geht beziehungsweise darum gehen würde, einen Künstler wie **Al--Gazzār** und sein Werk abseits von Spannungen und Widersprüchen zu betrachten, oder wenn versucht würde, den mit Wahrheits- und Geltungsanspruch versehenen Künstler oder sein Werk dazu zu benutzen, bestimmte gesellschaftspolitische oder gesellschaftspädagogische Theorien oder Ideen zu widerlegen oder zu verteidigen,

338

Paul Valéry, Note et Digression, Oeuvres I. 1957, S. 11507.

Hauptprinzipien einer Kultur abzuwehren oder zu falsifizieren, so ist die Chance für derartige Vorhaben und Vorgehensweisen zumindest derzeit sehr gering. Vielleicht ist ein solches Unterfangen also viel weniger dringend als die Untersuchung brennender Fragen, die sich heute im „Kulturkampf“ stellen. Dadurch bleiben wichtige Aspekte der Werke eines Künstlers immer noch unbesprochen. Es handelt sich gerade um Bereiche, die die Gesellschaft herausfordern würden, zugleich aber um Aspekte, die rein künstlerisch sind und keinen Bezug zu sozialen Faktoren haben. Das führt dazu, dass diese Strömungen fast mehr Gewicht bekommen als der Künstler selbst, über den geschrieben wird.

6.2. Kunsttheoretiker und ihre Befassung mit den Arbeiten Al-Gazzārs

«**Izz Eddin** Nagib ist zurzeit einer der aktiven Kunstkritiker und -historiker in Ägypten. Er schrieb zwei Bücher über ägyptische Kunst, „Morgendämmerung der modernen ägyptischen Malerei“, Dar Al-Mostakbal Al-arabi, Kairo, 1982, und „Die soziale Orientierung der ägyptischen Künstler“, Almaglis Alaala Ielsikafa, Kairo, 1997. Außerdem veröffentlicht er häufig Artikel über Kunst in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften.

„Al-Gazzār versuchte einzudringen in das kollektive Unbewusste und die überlieferten Symbole der Mythen und Märchen, in Az-Zar³³⁹, Amulette, Zaubersprüche der Volksklassen. Er taucht auf seine eigene Weise in das ägyptische Leben ein, wie er es in seiner Kindheit zwischen As-Sayeda Zainab und der Zitadelle erfahren hat³⁴⁰. Seine Erinnerung hat Bilder von Volksbelustigung, Volkszirkus, religiösen Feiern und Heldenposen gespeichert, außerdem Bilder aus der Welt der Armen, die in Koma und Bewusstlosigkeit leben, über ihr Schicksal resignieren, verloren in der Welt der Derwische³⁴¹, der Kreise von Dhikr³⁴² und Verrücktheit. Außerdem zeigt er Volkshelden, die ihre Körperkraft zur Schau stellen, Feuerspiele

³³⁹ Az-Zar ist eine Art Befreiungstanz von den bösen Geistern. Forschungen beweisen, dass dieser Tanz ein alter pharaonischer Tanz ist und Tanz von „Usier“ hieß.

³⁴⁰ Die Zitadelle ist ein altes Viertel in Kairo, das nach dem Namen der Zitadelle des Sultan Salah Ad-Din benannt wurde, die dort im Jahr 1176-1183 gebaut wurde.

³⁴¹ Derwische sind Sufisten, die rituelle Tänze zur „Meditation“ durchführen.

³⁴² Zekr ist ein bekannter Ritualtanz und kommt in vielen religiösen Festen vor. Dieser Tanz wird von normalen Menschen ausgeführt, aber von Derwischen geleitet.

oder andere gefährliche Spiele, wie Schlangenfresser³⁴³. Diese harte Arbeit wird natürlich sehr schlecht bezahlt. Um die Menschen und Figuren herum sind Symbole und primitive Schriften angeordnet, die den Volksglauben repräsentieren, und auf ihren Armen, Brüsten und Gesichtern sind Tätowierungen zu finden Die Vorführung dieses abergläubischen Lebens deckt die Realität auf und entblößt sie: Der Künstler will diese Zeremonien und heidnische Praktiken kritisieren und ändern ...³⁴⁴.

Nagib ist Künstler, Kunsthistoriker und Kunstkritiker. Er gehört zu den Linken (Bild Nr. 128). Mit seiner Malerei und seinen Theorien repräsentiert er in Ägypten die Originalitätsrichtung. Nagib unterstreicht die Bedeutung des Lebens der Unterklassen, ihrer Zeremonien, Feiern, Paraden und religiösen Praxis in den Werken von **Al--Gazzār**. Die Darstellung des Lebens dieser Klassen macht **Al--Gazzār** zu einem der originalen ägyptischen Künstler. In den Augen von Nagib beteiligt sich **Al--Gazzār** an diesem Glauben nicht, sondern hat sich von diesem Leben und der Religionspraxis distanziert, indem er diese in seinen Bildern kritisiert. Laut Nagib werden die Unterklassen „und nicht nur die Menschen in den Bildern“ sehr kritisch als Menschen verstanden, die in Bewusstlosigkeit leben. Diese Sichtweise befremdet. Die Unterklassen wurden von **ḥamed Nada**, **Maḥmoud Sa·id**³⁴⁵ und anderen zeitgenössischen Künstlern ganz anders gezeigt, als aktive, lebendige und freie Menschen.³⁴⁶ Politisch galten sie als Klassen, die die Revolutionen und Aufstände in Ägypten durchführten³⁴⁷. Dazu gehörten auch die wichtigsten Führer der ägyptischen und arabischen Kultur, wie **ṭaha ḥussein**³⁴⁸, **·Abbas Al-·Aqqad**³⁴⁹, **Umm Kolsūm** und **Sayyed Darwiš**.

Der Kritiker erwähnt die Tätowierung und die geheime Schrift, aber er versucht keine Analyse von beidem. Stattdessen beschreibt er sie nur als primitive Schrift. Obwohl Nagib ein bildender Künstler und ein aktiver Kritiker ist, schenkt er der eigenen und besonderen Formensprache **Al--Gazzār**s kaum sehr Aufmerksamkeit. Nagib scheint mehr Wert auf die nationale Rolle des Künstlers zu legen und dessen Aufgabe, die Unterklassen nach seinen Interessen aufzuhetzen. Sein zweites Buch enthält fast die gleichen Sätze.

³⁴³ Vielleicht meint der Autor hier die Sufis „Rifaie“, die eine besondere Beziehung zu Schlangen hat, auf den religiösen Festen mit Schlangen (manchmal im Mund) auftaucht.

³⁴⁴ ·Izz Eddin Nagib, „Die soziale Orientierung der ägyptischen Künstler“, Almaglis Alaala Ielsikafa, Kairo, 1997.S. 46.

³⁴⁵ Siehe **Maḥmoud Sa·id** 9.2.3

³⁴⁶ Siehe **ḥamed Nada** 7.2.2.1. und

³⁴⁷ Shohdy Ateyya, Geschichte der nationalen Bewegung in Ägypten, Kairo, 1957

³⁴⁸ ṭaha ḥussain (1889-1973) begründete die moderne Kultur in der arabischen Welt. Er wurde in einem kleinem Dorf in Südägypten geboren. Wegen Armut verließ er seine Heimat im Alter von drei Jahren. Er studierte in Al-Azhar und besuchte als Stipendiat die Sorbonne. Später war er Kulturminister in Ägypten. Er beeinflusste eine ganze Generation in der arabischen Welt. <http://www.mrcophth.com/ophthalmologyonstamps/writers/f.html>

³⁴⁹ Al-·Aqqad (1889-1964) wurde in Aswan in Südägypten geboren. Er konnte die Grundschule nicht abschließen. Er arbeitete als Journalist, Dichter und Schriftsteller, Übersetzer und Historiker, und verfasste damals die wichtigsten Literaturkritiken in Arabien. <http://www.britannica.com/eb/article-9008116/·Abbas-Maḥmūd-Al-·Aqqad>

Professor **Sabrī Mansūr**, der Präsident der Abteilung Malerei in der Kunstfakultät von Kairo und ein ehemaliger Student von **Al--Gazzār**, schrieb in der Zeitschrift „Bildendes Studium“³⁵⁰

„Al-Gazzār hat sich den Prinzipien der Gruppe Zeitgenössischer Kunst verpflichtet: dem philosophischen Inhalt, der surrealistischen Gestaltung und dem Verzicht auf das traditionelle Verständnis der Kunst. An das Bewusstsein der sozialistischen Widersprüche und der Zusammenhang zwischen Kunst und Leben zu glauben.

In den vierziger Jahren hat für Al--Gazzār eine neue Phase angefangen, deren Bilder und Elemente von den Tiefen des ägyptischen Volkes leben. Er hat seine Kindheit im As-Sayeda Zeinab-Viertel verbracht, wo er Folgendes beobachtete: Geburtstagsfeiern, Züge mit Fahnenträgern, Tanz in den Zekr-Kreisen mit Trommeln, die Welt der Magie und der Wunder und Menschen, die sich in ihr Schicksal ergeben haben und sich mit Talismanen und Symbolen wehren. Aus diesen Elemente seiner Erinnerung sind seine Werke entstanden seine Werke überraschten das Publikum, weil sie eine scharfe Kritik und auch einen Ausdruck wirklichen Leids des Volkes darstellten. Die Werke von Al-Gazzār hatten surrealistische und expressionistische Elemente, aber seine Kunst verblieb nicht in der Matrix einer bestimmten Schule oder Richtung, sondern folgte eher einer ägyptischen Richtung, die von Führern wie Mahmoud Sa'id³⁵¹ und anderen begründet wurde. Obwohl diese Richtung immer noch in der Entwicklungsphase ist, können wir trotzdem einige Merkmale aufzeigen: Themen, die in Zusammenhang mit dem lokalen Leben in Ägypten stehen, in einer Gestaltung, die sich mit der ägyptischen Kunst und dem ägyptischen Kulturerbe verbindet und einen Dialog mit der internationalen Kunst sucht, ohne diese zu imitieren. Manche haben die Arbeiten von Al-Gazzār als surrealistische Arbeiten verstanden, manche halten sie für eine Botschaft der sozialen Erneuerung, die negative Seiten und Nachteile der Gesellschaft sowie ihre schlechten Traditionen zeigt, um die Gesellschaft weiter zu entwickeln und zu verbessern.

Al-Gazzār glaubte, dass die Kunst ihre Grenzen überschreiten muss, um eine soziale Dimension zu erlangen, um als Vertreter eines Forums ihre Probleme und die aktuellen Geschehnisse vorzuführen Aber wenn Al-Gazzār diese Persönlichkeiten und diese Atmosphäre in seinen Werken zeigt, benutzt er sie als Mittel, um seine eigenen persönlichen Gefühle zu äußern. Seine Krankheit war ein Grund für die Erscheinung der Härte des Unbekannten und für den Geist des Todes, den man in seinen Bildern überall vorfindet. Direkt hat er den Tod gezeigt in den Bildern „Die Welt der Geister“ und „Geisterbeschwörung“³⁵².

Prof. **Mansūr** setzt bei der Vorstellung an, **Al--Gazzār** sei ein Künstler, der die Volksklassen repräsentiert. Er erklärt dies als Ziel und Prinzip der Gruppe „Zeitgenössische Kunst“ und verbindet es mit der Kindheit des Künstlers im Viertel As-

³⁵⁰ Bildendes Studium, Al-haiaa Al-Amma Likusur As-Sikafa, erste Ausgabe, April 2000, S. 129.

³⁵¹

<http://www.sis.gov.eg/Ar/Arts&Culture/cosmaticart/famouscosmaticarts/070802000000000003.htm>

³⁵² Bildendes Studium, Al-haiaa Al-Amma Likusur As-Sikafa, erste Ausgabe, April 2000, S. 130.

Sayeda Zeinab. Er beschreibt Szenen, die der Künstler als Junge gesehen hat und die sich in den Bildern wiederholen. **Mansūr** betrachtet die provozierenden und heidnischen Elemente in den Bildern als Kritik an der Gesellschaft und den unteren Klassen, welche zur Verbeseerung ihres Lebens führen soll. Das Argument, **Al--Gazzār** benutze diese Menschen, um seine eigenen Gefühle auszudrücken, formuliert er sehr verhalten.

Mansūr wies darauf hin, dass **Al--Gazzār** sich aus gesellschaftlichen Gründen und Barrieren nicht klar zu erkennen geben konnte. Diese Vermutung wird hier zum ersten Mal in der ägyptischen Literatur geäußert - sehr vorsichtig und ohne Details. Nur das Thema des Todes hat Prof. Mansūr als **Al--Gazzār's** persönliches Anliegen gekennzeichnet. Die Entschuldigung dafür ist seine Krankheit. Die anderen Aspekte, etwa religiöse und sexuelle Erosion, werden umgedeutet. Sie werden nicht als Wünsche **Al--Gazzār's** ausgelegt, sondern als Kritik verstanden, Dies entspricht der bisher üblichen Deutung - trotz des Eingeständnisses, dass der Künstler seine Kritik verschlüsseln musste.

Prof. **Mansūr** ist einer der wenigen, der die Formensprache des Künstlers beleuchtet. Er schrieb leider nur über drei Bilder: **„Die Welt der Liebe“** (Nr. 46), **„Die Hochzeit von Zelikha“** (Nr. 30) und **„Der grüne Verrückte“** (Nr. 42).

Mansūr hat vier Elemente hervorgehoben:

*Die Symmetrie der Komposition, die Bilder als Theaterbühne mit drei Wänden und einer illusionären offenen Wand für die Zuschauer beziehungsweise Betrachter, die Bewegung des Auges durch das Bild, so dass das Auge das Bild fast nicht verlässt, die Natürlichkeit der Figuren und Elemente einer unnatürlichen, magischen Welt*³⁵³.

In dem oben bereits genannten Buch³⁵⁴ findet sich ein wichtiger, ebenfalls bereits zitierter Satz:

*„Al-Gazzār hat verstanden, dass er in einem bestimmten Kulturmilieu lebt, das unfähig ist, die eigene Sichtweise des Künstlers zu akzeptieren, unabhängig davon, wie fremd und ungewöhnlich sie ist, und deswegen hat er seine Arbeiten mit dem Anschein von Gesellschaftskritik versehen, hinter dem sich seine tatsächliche Intention verbirgt*³⁵⁵“.

Diese Aussage ist der einzige Hinweis in der Literatur auf die Vermutung, dass sich hinter den Bildern des Künstlers etwas verbirgt, was gegen die traditionellen Glaubens- und Moralvorstellungen der Gesellschaft verstößt. Damit wäre auch erklärt, warum die Gesellschaft dem Künstler nicht erlauben kann, sich direkt auszudrücken. Ihm bleibt er verwehrt, Tabus frei zu behandeln.

³⁵³ Bildendes Studium, Al-haiaa Al-amma Likusur As-Sikafa, erste Ausgabe, April 2000, S. 134.

³⁵⁴ Bildendes Studium, Al-haiaa al-amma Likusur As-Sikafa, erste Ausgabe, April 2000, S. 131.

³⁵⁵ Siehe 3. Kapitel, 3.2.1.

Der Kritiker Wahied al-Nakkasch schrieb über **Al--Gazzārs** Werk:

„Es war die ehrlichste metaphysische Darstellung der Volks- und Arbeiterklassen. Die Versenkung des Menschen in Magie und Hokus-pokus, Amulette, Zaubersprüche und Exorzismus ist nur ein passiver Versuch der Selbstverteidigung gegen das Unbekannte und das unerwartete Schicksal. Al-Gazzār hat den Pessimismus der Armen gezeigt, die Unfähigkeit gegenüber Traditionen und die Resignation gegenüber Herausforderungen. Die Angst hat Eigenschaften geboren, die Al--Gazzār aufgedeckt hat³⁵⁶.

Dies spiegelt den bekannten Standpunkt, dass **Al--Gazzār** die Unterklassen widerspiegeln und ihr Denken und ihren Glauben kritisieren.

Auch Frau Dr. Adila Ismat hat in ihrer Doktorarbeit an der Meinung festgehalten, dass **Al--Gazzār** in seinen Bildern nicht sich selbst präsentiert hat, sondern die anderen, die Volksklasse. Auf S. 55 betont sie die Eigenschaften des ägyptischen Volkes:

- die Dominanz der Instinkte bei den Männern des Volkes
- die Angst und Passivität der Männer in den Unterschichten
- die ägyptischen Illusionen und Sehnsüchte nach einer unsichtbaren Welt
- die Hoffnungslosigkeit der ägyptischen Bevölkerung

6.3. Die „Forschungslücke“ in der Analyse des Werkes Al--Gazzār und ihre Ursache

Die brennendste Frage auf der politischen und der kulturellen Ebene in den vierziger und fünfziger Jahren und vielleicht auch bis heute ist die Frage der nationalen ägyptischen Identität: ihrer Entdeckung, Bestätigung und Wahrung. Die Werke von **Al--Gazzār** kamen dem Bedürfnis nach Auseinandersetzung mit dieser Frage sehr entgegen, indem sie sich mit ägyptischen Themen, ägyptischen Figuren und Symbolen beschäftigten.

Die wichtige Frage richtet sich an die Identität in der Kunst, nicht die Identität der Kunst, die man „Eigenständigkeit“ nennt. Nach dieser Auffassung ist ein japanisches Kunstwerk ist nur gut und echt, wenn es die japanische Kultur mit ihren besonderen Merkmalen widerspiegelt. Genau so sollen amerikanische oder ägyptische Werke sein. Die Theorie

356

Weghat Nazar, Matabia Ascheruk, Kairo, Ausgabe 15, 2000, S. 40.

der „Eigenständigkeit“ hat immer noch einen starken Einfluss in Ägypten und wurde durch die Werke von **Al--Gazzār** beflügelt: Die Merkmale der ägyptischen Kunst kann man überall in seinen Werken unfehlbar identifizieren. Sowohl die Kunstkritiker als auch das Publikum freuten sich über Bilder, die so dezidiert ägyptische Kunst zeigten.

Das Land erlebte eine revolutionäre Periode, in der sich die Klassenwidersprüche zwischen Armen und Reichen zu Gunsten der Armen veränderten (die Revolution von 1952). Da die Werke von **Al--Gazzār** nur Arme und Unterklassen repräsentierten, entsprachen seine Bilder der sozialen Orientierung der Zeit und erhielten so in den Augen seiner Betrachter einen besonderen Wert. **Al--Gazzār** hat dies allerdings nicht aus politischen Gründen getan, sondern er hat seine soziale Orientierung schon sehr früh deutlich vertreten: schon in einer Zeit als dies noch riskant war, lange vor der Revolution. Wegen des Bildes „**Der Hunger**“ (**Bild Nr. 31**) wurde er sogar verhaftet. Das hat seinen Werken in Ägypten von Seiten des Publikums und der Kritiker große Wertschätzung eingebracht.

Aus all diesen Gründe war das Interesse an den Werken von **Al--Gazzār** sehr groß. Sie definieren auch die Dubkelheit, durch die seine Werke gehen musste. Akte, Sexualität, Religionsfreiheit, atheistische Ideen und satanistische Tendenzen konnte er unverschlüsselt nicht darstellen. Er musste Strategien anwenden, um nicht über Minenfelder zu laufen.

Die starke Präsenz pharaonischer Kultur in **Al--Gazzār's** Werk wurde bisher nicht untersucht. Sie zeigt sich in aussagekräftigen Symbolen, Motiven, Figuren und Kompositionen und ermöglicht dem Künstler eine gewisse Freiheit in der Gegenwart und die Erweiterung von Horizont und Fantasie.

Al--Gazzār hat eine eigene Sprache entwickelt, die sich in Farben, Tönen, Figuren und Kompositionen ausdrückt. Es gibt aber keine einzige Arbeit darüber, da die brisanten Themen verdrängt werden. Vielleicht ist auch die Kunst schon korrupt, ihre eigentlichen Fragen in den Hintergrund gedrängt, wenn nicht sogar vergessen.

In der Literatur finden wir fast ausschließlich folgende Positionen:

- 6.3.1. **Al--Gazzār** hat die unteren Volksschichten gut dargestellt.
- 6.3.2. Ob er seine eigene Sichtweise präsentiert hat, blieb immer offen und wurde fast nicht berührt.
- 6.3.3. **Al--Gazzār** wurde zum Vertreter der ägyptischen Identität gemacht. Seine Darstellung der Volksklassen wurde als realistisch erklärt und nicht als durch Seele und Augen eines Künstlers gestaltet. Diese Sichtweise prägte den Schriftsteller der unteren Klasse und führte zur Verachtung dieser Volksschichten.

Nicht zu finden sind Überlegungen zu folgenden Punkten:

- 6.3.4. Der Persönlichkeit des Künstlers und seiner eignen Welt, Vision und Krise

- 6.3.5. Der Formensprache des Künstlers, die sehr wichtig und eigenartig ist
- 6.3.5. Der pharaonischen Motive
- 6.3.6. Der Beziehung zwischen **Al--Gazzār** und einigen europäischen Künstlern, die bis heute nicht geklärt ist

6.4. Fazit:

Die Darstellung und Analyse des Werkes **Al--Gazzārs** durch die führenden Persönlichkeiten der Kunstwelt ist zum großen Teil von marxistischen Theorien beeinflusst und von Ausweichen „Avoid reaction“ bestimmt.

Ganze Bereiche des Werkes werden von der Analyse einfach ausgeklammert. Die Auseinandersetzung mit ihnen wird vermieden. Dabei handelt es sich meiner Meinung nach gerade um die Brennpunkte des Werkes. Das Tabu, das **Al-Gazzār** zu brechen begonnen hat, wird nachträglich in der Fachwelt verwischt.

Die Dechiffrierung der Arbeiten **Al-Gazzārs** zeigt, dass seine Kunst gegen die traditionelle Moral der ägyptischen Gesellschaft opponiert.

Obwohl Kunst über alle Moral erhaben sein sollte³⁵⁷, erwartet man in Ägypten immer noch, dass Kunst die Moral der Gesellschaft unterstützen möge.

³⁵⁷

„Kunst steht über jeder Moral, oder besser gesagt; alle Arten der Kunst sind Moral. Kunstwerke, egal wie sie sind, sind ein Weg zum Guten. Wenn wir ein Werk als Kunst ansehen, haben wir schon bestätigt, dass dieses Werk für die Moral sehr wichtig ist, und wir schützen das Werk von jedem moralisierenden Priester ... Kunst ist gut, denn Kunst erhebt uns, wohin uns kein moralisierender Priester bringen kann“ Clive Bell, Art, S. 20-106

7. Kapital

Untersuchung der Quellen, die Einfluss auf Al-Gazzār ausübten

7.1 . Exogene Einflüsse

Europäische Provenienz

Geistige Verwandtschaft trotz großer Entfernung

7.1.1. James Ensor

Al-Gazzār ist ein origineller Künstler. Die meisten, wenn nicht alle Kritiker haben sich darauf geeinigt, dass er die ägyptische Identität in der Kunst widerspiegeln. Das ist nicht bestreitbar, aber seine Reisen nach Europa, seine breite geistige Bildung und sein umfassendes Wissen haben seinen Horizont erweitert und ihm ermöglicht, Kenntnisse über verschiedene Künstler und Kunstströmungen für sich nutzbar zu machen.

James Ensor wurde 1860 in Ostende geboren.

Die Beziehung zu **Al-Gazzār** kann man auf verschiedenen Ebenen verfolgen.

1) Indirekte Beziehung (Themen)

2) Direkte Beziehung

Formen

Motive

Komposition

7.1.1.1. Indirekte Beziehung (Themen)

7.1.1.1.1. Der Tod

Trotz der unterschiedlichen Kindheit machten Ensor wie **Al-Gazzār** den Tod zum Hauptthema. Bei Ensor macht man hierfür eine Kindheitserfahrung verantwortlich: Er lag im Bett in einem Zimmer, dessen Fenster zum Meer offen waren. Plötzlich flog ein

schwarzer Vogel herein, der mit seinen Flügeln sehr viel Wind ins Zimmer brachte, nach dem Licht suchte und sich am Bett des Kindes James stieß³⁵⁸.

Diese Erfahrung sollte die Angst in Ensors Leben verursacht haben sein und den Ursprung für das Thema Tod bilden. Ob das richtig ist oder nicht, ob der Konflikt zwischen dem Vater als Versager und der Mutter als Geschäftsfrau und das Zerrissenwerden des Kindes zwischen den beiden der Grund ist, das Todesthema tritt jedenfalls deutlich zutage in:

Bild Nr. E. 86 „Der Triumph des Todes“

Bild Nr. E. 87 „Tod und Masken“

Skelette finden sich auf den Bildern von Ensor sehr häufig in verschiedenen Formen. Manchmal tanzen sie, manchmal spielen sie (**Bild Nr. 94 „Billard spielende Skelette“**), manchmal kämpfen sie (**Bild Nr. 93 „Der Kampf der Dämonen“**). In anderen Bildern sind sie als Ehrengäste vertreten, etwa in **Bild Nr. 92 „Vive le Socialisme“**, und in vielen Maskenbildern. Skelette sind immer Symbol des Todes, aber bei Ensor sind sie sehr lebendig. Sie verhalten sich wie Menschen, die nach Wärme suchen. Sie leben in einer normalen Welt; in unserer Welt. Sie haben die Menschen ersetzt und ihre Welt erobert. In **Bild Nr. 90, „Die Mahlzeit der Hungerleider“**, sind die Skelette im oberen Teil dargestellt. Die Bilder an den Wänden zeigen wichtige, höher gestellte Personen oder wichtige Ereignisse. Hier handelt es sich um Skelette. Sie beherrschen die Welt, wie **Bild Nr. 86, „Der Triumph des Todes“**, zeigt. **Bild Nr. 91, „Der Tod der Mutter“**, verdeutlicht die permanente Bedrohung durch den Tod.

Die Symbole des Todes in den Bildern von Ensor sind bemerkenswert.

Bei **Al-Gazzār** ist das Thema Tod das Thema überhaupt. Der Grund dafür liegt nicht unbedingt in einer ähnlichen Erfahrung in der Kindheit, die uns unbekannt ist, oder im Konflikt zwischen Vater und Mutter. Es gab keinen Grund dafür, und wenn es ihn gegeben hat, dann ist er uns nicht bekannt. Bei **Al-Gazzār** sind sich alle Kritiker darin einig, dass der Grund für das Thema Tod in seiner Krankheit zu suchen ist und der Gewissheit, dass er nicht lange leben würde. **Al-Gazzār's** Bilder zeigen keine Skelette, die in einer normalen Welt leben, sondern normale Menschen, die sich in der Welt des Todes befinden. Für beide Künstler jedoch bleibt der Tod das Hauptthema.

358

Theodor Keefer, James Ensor, Verlag Aurel Bongers, 1976, S. 8.

7.1.1.1.2. Mutter auf dem Totenbett

Ensor hat diese Szene öfter gemalt, etwa unter dem Titel „Die kranke Tante“. Immer liegt eine alte Frau auf dem Bett.

Dieses Thema zeigt auch **Al-Gazzārs** Bild Nr. 20, „Ohne Titel“. Eine andere Komposition stellt das gleiche Thema dar: eine kranke Frau auf dem Bett, um sie herum hilflose Menschen, die traurig auf das Ende und die Erfüllung des Schicksals warten.

Die Körperhaltung der Mutter bei Ensor findet sich auch mehr als einmal bei **Al-Gazzār**, in den Bildern Nr. 25, „Welt der Geister“, und Nr. 37, „Ein Ohr aus Erde und ein Ohr aus Teig“.

7.1.1.1.3. Politische Themen

Die politischen Themen nehmen bei beiden Künstlern einen wichtigen Raum ein. Bei Ensor kann man dazu folgende Bilder nennen: Bild Nr. 90, „Mahlzeit der Hungerleider“, Bild Nr. 88, „Der Streik“, Bild Nr. 89, „Die Gendarmen“...

Bei **Al-Gazzār** findet man auch politische Themen, so sind die Armen Hauptthema in Bild Nr. 31 „Der Hunger“.

Beide Künstler waren Linke, gegen den Kommunismus, gegen das Engagement in irgendeiner Partei, und beide hatten religiöse Neigungen.

7.1.1.2. Direkte Beziehung

7.1.1.2.1. Das Bild Nr. 54 „Ein Liebhaber der Geister“ und Bilder von Ensor

Zwischen **Al-Gazzār** und **Ensor** besteht nicht nur seelische Ähnlichkeit, sondern auch eine gewisse Bewunderung und gegenseitige Beeinflussung. Bild Nr. 54, „Ein Liebhaber der Geister“, zeigt Mundkontakt zwischen der Mensch-Eidechse und der auf dem Rücken

liegenden Frau sowie Mundkontakt zwischen der Schlange und dem Hund durch die Zunge im unteren Teil des Bildes.

Es ähnelt verschiedenen Bildern von **Ensor**: - Bild Nr. 90, „Die Mahlzeit der Hungerleider,“ zeigt zwei sich berührende Skeletten und einen Soldat mit dem Tisch. Dieser gierige und wiederliche Kuss findet sich nur bei **Ensor** und **Al-Gazzār**.

Ein anderes Motiv ist das geheime Liebespiel in einer versteckten Nische des Bildes. Auf dem Bild 89, „Die Gendarmen“, küsste sich am Fenster neben dem Richter ein Liebespaar. Die beiden sind isoliert und tun etwas, das mit der Handlung und den Akteuren des Bildes wenig zu tun hat.

Bild 92, „Vive le Socialisme“, zeigt ein ebensolches Paar, ebenso Bild 25, „Die Welt der Geister“. Wie bei **Ensor** sind diese Paare isoliert und versteckt, ergänzen aber dennoch das Bild.

7.1.1.3. Formen

Masken

Die Masken sind ein bekanntes Thema Ensors. Sie kommen in vielen Bildern vor, manchmal allein, manchmal zusammen mit Menschen, manchmal mit Skeletten. Interessant scheint die Hauptmaske der Hauptperson in der Mitte des Bildes 95, „Die Intrige“: eine helle kalte Maske mit tief schwarzen Augen.

Die gleiche Maske zeigt Bild 87, „Die Masken und der Tod“. Sie steht ganz oben rechts und dominiert das Bild, obwohl sie sich nicht in der Mitte befindet. Auf dem ersten Bild steht sie mit Zylinder für Kraft und Noblesse, auf dem zweiten Bild trägt sie einen Hut, der den Kopf fast total umrandet und so betont.

Auf Bild 62, „Die Fremden“, von **Al-Gazzār** sehen wir die gleiche Maske: hell, kalt, blass, ausdruckslos, mit Hut. Sie stammt aus Belgien und ist zum Symbol für Ausländer geworden. Den Hut hat **Al-Gazzār** seinem Stil angepasst, ägyptisch mit den bekannten Symbolen der ägyptischen Schlange und der drei Pünktchen. Die Ähnlichkeit zu Ensor bleibt jedoch unübersehbar.

7.1.1.4. Komposition

7.1.1.4.1. Vergleich Bild 34 (Straßenkino) von Al-Gazzār und Bild 97 (Die Trinker) von Ensor

Betrachtet man das Bild „Das magische Auge“ spiegelverkehrt, eine identische symmetrisch Komposition:

eine sitzende Figur links, einen Arm auf einen Tisch und den zweiten Arm auf ein Bein gestützt (wie bei Ensor)

eine zweite Figur rechts, den Kopf auf den Tisch gelegt, vielleicht vor Müdigkeit (genau wie bei Ensor).

Auf dem Bild von **Al-Gazzār** befindet sich hinter der ersten Figur und etwas links (spiegelverkehrt gesehen) ein Fenster, genau wie in Ensors Bild.

Auf dem Bild von **Al-Gazzār** befindet sich hinter der rechten Figur (spiegelverkehrt gesehen) eine hellbraune Tür, während sich dort bei Ensor ein an der Wand aufgehängtes hellbraunes Bild befindet.

In der Mitte von **Al-Gazzār**s Bild befindet sich eine Tafel zwischen den beiden Figuren, die sich teilweise hinter dem auf den Tisch gestützten Kopf befindet. Genau so ist es in Ensors Bild.

Das Bild von **Al-Gazzār** zeigt eine deutliche Mittelachse, die der Affe, die Tafel, das Hufeisen und die Kugel des Schrankes bilden. In Ensors Bild bilden die Mittelachse Abfall unter dem Tisch, eine Flasche und die Buchstaben O und F.

Beide Kompositionen befinden sich in einem geschlossenen Raum.

7.1.1.4.2. Vergleich zwischen Bild 49 (Al-Mouled) von Al-Gazzār und Ensors Bild 96 (Ensor mit Masken)

Auf dem Bild 49, „Al-Mouled“, von **Al-Gazzār** sehen wir ein Meer aus verschiedenen wilden Gesichtern, die langsam im Blau-Grau verschwinden.

Auf dem Bild 96 von Ensor, „Ensor mit Masken“, finden wir genau die gleiche Komposition, ein Meer von wilden Masken, die langsam im Blau-Grau verschwinden.

Die Gesichter von **Al-Gazzār** sind in Bewegung und Merkmalen sehr verschieden, aber sie haben alle einen gefürchtet Ausdruck. Ebenso ist es im Bild von Ensor.

Die Hauptfarben sind in beiden Bildern sind Rot und ein kaltes Blau-Grau, das das Rot wie Blut hervortreten lässt.

7.1.1.4.3. Das Bild 82 („Ein Körper aus dem Himmel“) Al-Gazzār

Dieses Bild ist in der Phase 3 entstanden.

Es zeigt einen unheimlichen, riesigen, schweren Körper, der vom Himmel herunterkommt und die Menschen, welche klein und voll Panik sind, bedroht.

Die Dramatik mittels des starken Kontrasts zwischen der Größe und dem Gewicht des himmlischen Körpers auf der einen Seite und der Schwäche und Hilflosigkeit der Menschen auf der anderen Seite ausgedrückt.

Genau das gleiche Drama zeigt Bild 98, „Die Kirche“, von Ensor. Die Kirche bedroht die schwachen hilflosen Menschen. Wenn wir dazu die Farben des Bildes 99, „Kürassiere von Waterloo“, von Ensor betrachten, dann drängt sich die Vermutung auf, dass das Bild 82 von **Al-Gazzār** die Komposition des Bildes 98, „Die Kirche“, und die gelb-orange Farbe des Bildes 99, „Kürassiere von Waterloo“, von Ensor übernommen hat.

7.1.2. Paul Gauguin

Paul Gauguin hat äußerlich ein ganz anderes Leben gelebt als **Al-Gazzār**. Er wurde am 7. Juni 1848, im Jahr der Revolution, in Paris geboren und ist sein Leben lang viel gereist. Das Schicksal eines ewig Reisenden wurde ihm in die Wiege gelegt: Im Alter von anderthalb Jahren zog seine Familie mit ihm nach Südamerika. Sie verließ Frankreich aus politischen Gründen im Oktober 1849 und brach in Richtung Peru auf. Der Vater verstarb auf der Überfahrt nach Südamerika, und die mittellose Mutter sah sich gezwungen, mit ihren zwei kleinen Kindern bei einem alten reichen Onkel in Lima Unterschlupf zu suchen. Die exotische Welt südlich des Äquators mit seinem tropischen Klima übte auf den kleinen Paul nachhaltigen Einfluss aus. Er lernte Spanisch als Muttersprache und erst 1855, nach der Rückkehr seiner Familie nach Frankreich, als 7-Jähriger die französische Sprache. So lebte er von Kindheit an in zwei gegensätzlichen Kulturen: ein Konflikt, der ihn nie wieder losließ.

1865 ergriff der 17-Jährige nach Abschluss seiner Schulzeit den Seemannsberuf und verdingte sich als Schiffsjunge bei der Handelsmarine. Es erfolgten mehrere Reisen, bis er 1868 zur Kriegsmarine wechselte, wo er bis 1871 seinen Dienst tat. 1871 begann eine 12 Jahre lange relativ ruhige Phase in seinem Leben, in der er mit einem gesicherten Einkommen als Bankangestellter ein bürgerliches Leben aufbaute, heiratete und fünf Kinder in die Welt setzte. Aber schon 1883 zerbrach diese Idylle, er gab seinen Beruf auf, verstand sich nur noch als Künstler, übersiedelte mit Frau und Kindern aus finanzieller Not nach Dänemark zur Familie seiner Frau, trennte sich 1885 von seiner Familie und kehrte nach Frankreich zurück. Materielle Not und die Sehnsucht nach einer freien und ursprünglichen Lebensweise zwangen ihn 1886 zur Übersiedlung in die Bretagne und im April 1887 zu einer Reise nach Südamerika. Er schrieb an seine Frau: „Ich reise mit gerade genug Geld für die Fahrt und werde ohne Geld in Südamerika ankommen. Was ich dort zu tun gedenke, weiß ich noch nicht ... Ich will vor allem aus Paris flüchten, das für einen armen Mann eine Wüste ist.... Ich fahre nach Panama, um wie ein Wilder zu leben“³⁵⁹.

Gauguin landet im Juni 1887 auf Martinique, nachdem er sich zwei Monate lang beim Bau des Panama-Kanals Geld für seinen weiteren Lebensunterhalt verdient hatte. Anfang 1888 kehrt er zurück in die Bretagne, reist im Oktober des gleichen Jahres für einige Wochen nach Arles zu Vincent van Gogh.

Er entwickelt in den Jahren zwischen 1888 und 1890 mit anderen Künstlern gemeinsam den Synthetismus: Die Formen sind stark vereinfacht und massig, mit kräftigen schwarzen Linien umgrenzt und in der Farbgebung abstrakt – wie sie auch in den Bildern von **Al-Gazzār** erscheinen. **Bild Nr. 106**, „**Das Mädchen von Breton**“ von Gauguin, zeigt vereinfachte und mit Konturen begrenzte Figuren wie auf den Bildern **Nr. 29**, „**Adam und Eva**“, und **Nr. 31**, „**Der Hunger**“, von **Al-Gazzār**.

359

Alfred Langer, Paul Gauguin, UEB E.A. Seemann, Buch und Kunstverlag, Leipzig, 1963.

Im Februar 1891 versteigert Gauguin in Paris 30 seiner Bilder für 10.000,00 Francs und verlässt angewidert die europäische Gesellschaft in Richtung Südsee. Im Juni 1891 erreicht er Tahiti.

18 Monate später, im September 1893, zwingen ihn Krankheit und Geldsorgen, nach Frankreich zurückzukehren. Er erbt 13.000,00 Francs, lebt für einige Monate rauschhaft in Paris, reist 1894 nach Belgien und nochmals in die Bretagne, versteigert im Dezember 1894 erneut all seine Habe, um Europa endgültig zu verlassen. Er erreicht Tahiti im Juli 1895 ein zweites Mal. Im August 1901 siedelt er auf die Marquesas Inseln um, weil er sich dort ein noch ursprünglicheres und auch kostengünstigeres Leben erhofft. Er hatte sich die Insel Hiva-Oa ausgesucht und sich dort im größten Ort Atuana niedergelassen, wo er im Mai 1903 verstarb³⁶⁰.

Warum all diese Reisen? Was hat Gauguin umgetrieben?

Daniel Wildenstein schreibt:

„Die Übersiedlung Gauguins in die Bretagne hatte tiefe Gründe: sein Streben nach Freiheit und Unabhängigkeit, sein Wunsch mit der bürgerlichen Welt zu brechen, um in einer einfachen, naturnahen Umgebung zu jenen Grundwahrheiten zurück zu finden, die ihm die volle Entfaltung seiner Eigenart, seiner ganz persönlichen Ausdrucksform ermöglichten³⁶¹“.

In dieser radikalen Suche nach dem Grund des Seins, in der Abkehr vom alltäglichen bürgerlichen Leben und in der Nähe zur mystischen Natur ähneln sich die Maler Gauguin und **Al-Gazzār**.

Ähnlichkeiten beider Maler finden sich aber nicht nur in der Denkweise, sondern auch in ihrer künstlerischen Ausdrucksform, besonders in der Darstellung der Frauengestalten. Gauguin hatte auf Tahiti Frauen getroffen, die er als majestätische, prachtvolle Gestalten beschreibt, groß und doch anmutig. Ihre Arme seien wie Säulen eines Tempels, einfach und fest; sie hätten eine geradezu horizontale Schulterlinie und Lenden, „eine Welt zu tragen“.

J. K. Huysmans schreibt:

„Ich wage zu behaupten, dass von den modernen Malern, die sich mit Akt beschäftigt haben, bisher noch keiner das Reale so leidenschaftlich herausgestellt hat Gauguin hat als erster nach vielen Jahren den Versuch gewagt, die Frau unserer Tage darzustellen ... Das ist ihm vollkommen gelungen; er hat ein kühnes wahres Bild geschaffen³⁶²“.

³⁶⁰ Daniel Wildenstein, Raymond Gauguin, Schuler Verlagsgesellschaft, München, S. 21.

³⁶¹ Daniel Wildenstein, Raymond Gauguin, Schuler Verlagsgesellschaft, München. S. 32.

³⁶² J. K. Huysmans, Die Zeitschrift „L'Art moderne“, München, S. 19.

Gauguin stellte häufig seine Modelle sitzend dar mit nach hinten abgewinkelten Beinen, auf einen Arm gestützt (**Gauguin Bild Nr. 103, 104, 105, 106**).

Die gleiche Position findet sich in verschiedenen Bildern **Al-Gazzlrs (Bild Nr. 1, 2)**, in **Bild Nr. 1** sogar in drei unterschiedlichen Varianten.

Auch bei ihm haben die Frauengestalten majestätische Züge. Auffällig ist auch das rote Haar der Figuren bei beiden Künstlern. **Bild Nr. Gauguin 2, „Ein Miserabler Mensch“**, zeigt ein Mädchen mit bösem Gesicht und rotem Haar. Auch **Bild Nr. Gauguin 1, „Barbarenmärchen“**, präsentiert die hintere, teuflisch aussehende Figur mit rotem Haar, während die davor stehende Frau mit rotem Haar lebendig und dynamisch aussieht. Bei **Al-Gazzlr** ist das rote Haar oft Symbol des Bösen, so in **Bild Nr. 35, „Schlangenfresser“**, oder ein Symbol von Energie und Sexualität wie in **Bild Nr. 27, „Frau mit Fußring“**. Die teuflisch anmutenden Gesichter spielen bei beiden Künstlern eine wichtige Rolle, in **Bild Nr. Gauguin 2, „Ein miserabler Mensch“**, **Bild Nr. Gauguin 1, „Barbarenmärchen“**, **Bild Nr. Gauguin 130, „Nirvana“**, wie auch in verschiedenen Bildern von **Al-Gazzlr**, so **Bild Nr. 44, „Der kleine Teufel“** und **Bild Nr. 49, „Al-Mauled“**.

Eine weitere Übereinstimmung findet sich in der Beeinflussung beider Künstler durch die altägyptische Malerei.

Gauguin hat auf Tahiti mehrere Bilder geschaffen, die in Position und Haltung der Figuren stark an altägyptische Formen erinnern (**„Der Markt“**, **„Sie nannte sich Vairaumati“**, **„Der Same der Areois“**). Der ägyptische Einfluss ist jedoch bei beiden Künstlern unterschiedlich. Gauguin war rein formal von der ägyptischen Kunst inspiriert, er übernahm lediglich Formen und die Bewegung der Figuren. Bei **Al-Gazzlr** war der Einfluss sowohl formal im Hinblick auf die Kompositionen als auch inhaltlich im Hinblick auf die Verwendung von Buchstaben und alten Symbolen.⁴¹⁹

7.1.3. Al-Gazzār und Delvaux – ein Vergleich

Die Künstler **Al-Gazzār** und Delvaux stammen aus zwei räumlich und geistig verschiedenen Welten. Es ist nicht zu belegen, ob sie in Brüssel oder Paris einander je begegnet sind oder wenigstens persönlichen Kontakt miteinander pflegten; trotzdem zeigen sie in ihren Bildern eine Ähnlichkeit, eine Gemeinsamkeit, die ein näheres Studium lohnenswert erscheinen lässt.

Delvaux wurde am 23. September 1897 in Antheit bei Huy (Provinz Lüttich, Belgien) geboren. Seit seiner Kindheit beschäftigte er sich mit Malen. In der Schule war er in Kunst immer der beste³⁶³, in der Armee nahm er an einem Kunstkurs teil. Dass das Malen aber zu seinem Beruf wurde, ergab sich eher durch einen Zufall: Der belgische Künstler Frans Courtens (1854-1943) sah ihm im Jahr 1918 beim Malen zu und empfahl daraufhin seinen Eltern, ihn bei der „Académie Royale des Beaux-Arts“ anzumelden. Dort immatrikulierte sich Delvaux aber erst, als er bereits 25 Jahre alt war. Anfangs malte der Naturliebhaber expressionistisch. Doch unter dem Einfluss seiner Lehrer Konstant Montald (1862-1944) und Giorgio de Chirico (1888-1978) entwickelte Delvaux sich zum Surrealisten³⁶⁴.

Den Surrealismus Delvaux' kennzeichnen bestimmte Merkmale, die einigen im Werk **Al-Gazzār**s sehr nahe kommen. Daraus ergeben sich verschiedene Fragen.

7.1.3.1. Die Komposition

7.1.3.2. Symmetrie

Bestimmendes Merkmal in der Komposition bei Delvaux ist die Symmetrie. In dem **Bild Nr. 152 (Verlassenheit)** steht eine senkrechte Achse in der Mitte. Die Achse erstreckt sich vom First des Daches durch den Mittelpunkt des runden Fensters, den Gipfel des mittleren Berges zwischen den zwei Säulen im Hintergrund bis zur Vagina der Frau, die genau in der Mitte des Bildes in einer dramatischen Position liegt. Die linke und rechte Seite des Daches sind genau spiegelbildlich, ebenso die linke und rechte Wand. Auch der bergige Hintergrund ist bis auf einige Details symmetrisch. Auch die Aufteilung der Figuren über die Bildhäften ist gleich: zwei auf jeder Seite.

³⁶³ Rene Gaffe, Paul Delvaux ou les rêves éveilles, Bruxelles, 1945, S. 14

³⁶⁴ Paul-Aloise De Bock: Paul Delvaux, Der Künstler, Der Mensch, Hambourg, 1965, S. 13

Diese starke Symmetrie ist genau das, was wir in den Arbeiten von **Al-Gazzār** finden, wie z. B. im dem **Bild Nr. 24 (Beschwörung der Geister)** und **Bild Nr. 46 (Die Welt der Liebe)**.

7.1.3.3. Theaterkomposition

Ein weiteres Kompositionsmerkmal bei **Al-Gazzār** ist die Bildszene als Theaterbühne, und das findet sich auch in Bildern von Delvaux. Bild Nr. **149 (Die Küche in Antheit)** zeigte eine Szene in einem geschlossenen Raum, der nur nach vorn, für die Zuschauer, offen ist. Die gleiche Komposition findet sich in **Bild Nr. 152 (Verlassenheit)**, wobei die Berge im Hintergrund wie eine Bühnenkulisse aussehen. Auch andere Bilder Delvaux' zeigen dieses Kompositionsmerkmal.

7.1.3.4. Isolation

Bezüglich der isolierten Darstellung der Personen ähneln **Al-Gazzār** und Delvaux einander noch mehr: Ihre Figuren sind innerlich immer allein, obwohl sie sich im selben Raum befinden, versunken in eine innere Welt wie in einen Zustand der Bewusstlosigkeit.

Bild Nr. 151, (Der Wandschirm), zeigt eine weibliche und eine männliche Person, die im selben Raum stehen, jedoch keinen Bezug aufeinander nehmen. Beide bemerken offenbar die Existenz des anderen nicht. Der Mann kehrt der Frau den Rücken zu – ebenso dem Betrachter. Die Komposition des Bildes ist symmetrisch und gleicht einer Theaterbühne.

In **Bild 150, (Das grüne Sofa)**, stehen die einzelnen Personen ebenfalls für sich allein. Die Hauptfigur auf dem Sofa in der Mitte des Bildes blickt nach unten und ignoriert alle anderen Personen. Rechts im Bild sitzt seitlich eine weibliche Person, die mit kalten Augen ins Nichts blickt, als ob sie nach innen schaut. Blick und Bewegung der linken Person nehmen keinen Bezug auf die anderen. Auch ihr Blick ist mehr nach innen gerichtet als nach außen. Die kleine Person hinter dem grünen Sofa kniet dramatisch allein, kontaktlos und in sich versunken.

Bild Nr. 146, (Die badenden Nymphen), zeigt die Badenden in leichter Bewegung, was ungewöhnlich für Delvaux ist. Aber sogar hier agieren die Personen völlig getrennt und sind nur dadurch verbunden, dass sie sich im Wasser befinden.

Genau dieses Phänomen kennzeichnet auch Bilder von **Al-Gazzār**.

7.1.3.5. Der neutrale Blick

Die Gesichter in den Bildern von Delvaux wie von **Al-Gazzār** zeigen kühle, distanzierte Augen, die keine Gefühle ausdrücken. Sie scheinen der Zeit enthoben zu sein und etwas wie Ewigkeit zu repräsentieren.

In **Bild Nr. 150 (Das grüne Sofa)** sitzt die rechte Person seitlich und zeigt den steinernen ausdruckslosen Blick einer Statue. Auch die mittlere Person auf dem Sofa hat dieses neutrale Gesicht, das jedoch durch den nach unten gerichteten Blick ein wenig traurig scheint. Doch dieser Eindruck entsteht durch die Bewegung des Kopfes, nicht durch die Gesichtszüge. Die hintere Person, die Arm und Kopf auf den Stein stützt, sieht ebenso gefühlsfrei aus; nur die Körperbewegung vermittelt ihre innere Dynamik. Ebenso zeigt die linke Person auf den Stufen zwar Bewegung, aber das übliche neutrale Gesicht. Delvaux war von der alten griechischen Mythologie sowie der klassischen griechischen Kunst beeinflusst. Diese zeigen oft neutrale, „kalten“ Gesichter, die die Statuen entwüch, ewig und absolut erscheinen lassen. Die Darstellungsweise ist Delvaux und **Al-Gazzār** gemein.

In **Bild Nr. 151 (Der Wandschirm)** wirkt die weibliche Person wie eine ausdruckslose Puppe. Der Mann wendet dem Zuschauer (und der Frau im Bild) den Hinterkopf zu und versteckt damit etwaige Emotionen. Die Positionen der Figuren aber, der leere Stuhl links, der nackte Körper der Frau und ihr Schatten, der sich über ihr Kleid hinweg heimlich dem Mann nähert, der Paravent, der als Mauer zwischen den Personen steht, der Mann, der der Frau den Rücken zukehrt: Dies alles vermittelt im Gegensatz zu den Gesichtszügen innere Dynamik und Emotionen.

7.1.3.6. Vergleich

Die beiden Künstler ähneln einander in erstaunlichem Ausmaß wie der Vergleich einiger weniger Bilder zeigt:

Bild Nr. 32 von **Al-Gazzār (Ohne Titel)** und **Bild Nr. 147 (Die Begegnung in Ephesos)** von Delvaux: In dem symmetrisch konstruierten Bild von **Al-Gazzār** mit dem roten Boden steht in der Mitte ein grünes Bett als offener Wagen, auf dem eine Frau liegt, die das hintere Knie anhebt. In dem Bild von Delvaux finden wir ein sehr ähnliches Wagenbett mit einer Frau in der gleichen Position.

In der Mitte des Bildes von **Al-Gazzār** posiert über der Frau eine männliche Figur mit gespreizten Beinen, bei Delvaux sitzt eine vergleichbare Figur etwas tiefer.

Die Ähnlichkeit der Bilder reicht bis in die Details, etwa die Räder an den Betten.

Das Bild von **Al-Gazzār** ist zu Beginn der fünfziger Jahre entstanden, dasjenige von Delvaux im Jahr 1967, also ein Jahr nach dem Tod **Al-Gazzārs**. **Al-Gazzār** kannte mithin das Bild von Delvaux nicht. Da **Al-Gazzārs** Bild aber 1958 in Brüssel ausgestellt wurde, kann Delvaux es dort gesehen haben. Man darf annehmen, dass eine Ausstellung von Werken bekannter ägyptischer Künstler für Delvaux sehr interessant war. Doch ebenso ist es denkbar, dass beide Künstler die gleiche Vision hatten.

Eine weitere Ähnlichkeit besteht zwischen den Bildern **Nr. 150 (Delvaux, Die Frau auf dem grünen Sofa)** und **Nr. 61 (Die Frau des Künstlers)** von **Al-Gazzār**. Beide Frauen sind im Profil gezeigt und tragen, ihrer kulturellen Umgebung entsprechend, unterschiedliche Kleidung. Sie sitzen bewegungslos, die linke Hand über die rechte gelegt. Beide Frauen schauen nach vorn mit einem Blick, der ins Nichts geht, oder besser gesagt: Der Blick richtet sich bei beiden Frauen nach innen. Der Gesichtsausdruck ist in beiden Fällen gleichermaßen kühl und ruhig – praktisch identisch.

Delvaux hat sein Bild 1944 gemalt, das Bild von **Al-Gazzār** ist 1960 entstanden. Wieder muss gefragt werden: Haben die Künstler die Arbeiten des jeweils anderen gesehen? Haben sie einander womöglich gekannt?

Ich habe keinen Hinweis darauf gefunden, dass **Al-Gazzār** und Delvaux Kontakt miteinander hatten oder einander gekannt haben. Um so wahrscheinlicher ist daher die Möglichkeit, dass sie ähnliche Visionen hatten.

Ihre Gemeinsamkeiten zeigen sich noch deutlicher beim Vergleich der **Bilder Nr. 148** von Delvaux, (**Die Grablegung**) und **Nr. 25** von **Al-Gazzār (Die Welt der Geister)**. Im Bild von Delvaux, welches wie das von **Al-Gazzār** symmetrisch angelegt ist, findet sich ein offener Sarg, der sehr ägyptisch aussieht. Er steht quer auf einem Weg, an dessen Seiten Strommasten stehen. Der Sarg bildet die Spitze einer auffälligen Perspektive, die deutlich nach innen führt.

Al-Gazzārs Bild zeigt zwar mehrere ebenfalls offene Särge, die ebenfalls quer auf einem Weg stehen und eine nach innen weisende Perspektive anlegen. In einem Sarg liegt ein Skelett, in den Särgen von **Al-Gazzār** dagegen Mumien. Trotz dieses Unterschiedes wiederholt sich die Bedeutung: Im Bild von Delvaux beugt sich eine Gruppe von scheinbar belebten Skeletten über ein anderes, tot Daliegendes. Dies erzeugt eine gewisse Einheit zwischen dem toten und den herumstehenden Skeletten.

Im Bild von **Al-Gazzār** finden wir die gleiche Einheit zwischen den liegenden und sich herabbeugenden Mumien, die aussehen, also befänden sie sich in einem Zustand zwischen Leben und Tod.

Im Bild von **Al-Gazzār** stehen auf der rechten Seite ebenfalls Pfähle mit Seilen, vergleichbar den Strommasten auf dem Bild Delvaux'. Sie lenken den Blick nach oben und repräsentieren absolute, ewige Festlegungen, die wie Delvaux' Strommasten das Spiel von Leben und Tod kontrollieren.

Al-Gazzār hat sein Bild Nr. 25 (Die Welt der Geister) 1933 gemalt, während das Bild von Delvaux Nr. 148 (Die Grablegung) 1937, also vier Jahre später, entstanden ist. Das Bild **Al-Gazzārs** wurde 1958 ebenfalls in Brüssel gezeigt.

Die Ähnlichkeit zwischen beiden Künstlern zeigen außerdem die Bilder Nr. 146 von Delvaux (Die badenden Nymphen und Das grüne Sofa) und Nr. 13 von **Al-Gazzār** (Ohne

Titel). Im Bild Nr. 150 von Delvaux sitzt die zentrale weibliche Figur im Gegensatz zu allen anderen Figuren im Zentrum des Bildes sehr bequem, was der zentralen Figur in **Al-Gazzār's** Bild entspricht. Sie sitzt in einer ähnlichen Position auf einer Muschel wie auf einem Sofa, umgeben von stehenden Figuren. Die Anordnung der Figuren ist auf beiden Bildern identisch, vorn steht jeweils rechts eine größere Figur und links eine kleinere. In beiden Bildern befindet sich noch eine dritte kleinere Figur jeweils rechts von der mittleren. Bei **Al-Gazzār** posiert vor der zentralen Figur, bei Delvaux hinter dem mittigen Sofa. Im Hintergrund stehen jeweils zwei ganz kleine Figuren, bei **Al-Gazzār** nebeneinander, bei Delvaux dagegen einzeln.

Delvaux' Figuren erinnern an eine klassische griechische Szene; die Figuren von **Al-Gazzār** zeigen eine Szene im Meer. Auch bei Delvaux spielt das Meer eine Rolle, etwa in Bild Nr. 146 (Die badenden Nymphen), auf dem die Hauptfigur in der Mitte sitzt und von anderen stehenden Figuren umringt wird.

Die beiden Bilder von Delvaux **Al-Gazzār's** sehr deutlich.

Delvaux sagt: *"Le rêve joue un très grand rôle. Je rêve lorsque je peins. Je rêve la réalité plus tôt que je ne la peins"*³⁶⁵

Al-Gazzār sagt: *"Lass mich in der Magie leben. Ein Leben, das nur auf Wissen aufbaut, ist unerträglich"*³⁶⁶

Somit ist klar, dass beide Künstler die gleiche Vision von Leben und Kunst haben.

Beide Künstler teilen die starke Affinität zur alten Mythologie, zur griechischen bei Delvaux, zur ägyptischen bei **Al-Gazzār**. Bei beiden Künstlern war die Mythologie eine Quelle der Phantasie.

7.1.4. Al-Gazzār und Scipione, Vergleich

Zwischen den Symbolisten **Al-Gazzār** und Scipione zeigen sich auffallende Parallelen.

Scipione wurde 1904 in Macetara geboren. Sein Vater war Verwaltungsleiter beim Militärbezirk. Seine Mutter Emma Wulderk stammte aus einer deutschen Familie, die seit vielen Jahren in Italien lebte. Scipione war der jüngste von sechs Brüdern. Die Familie zog 1919 nach Rom und wohnte in der Caio Mario 8.

Der junge Scipione widmete sich vor allem dem Sport. Sein Erfolg und die Leidenschaft für den Sport endeten aber mit der Erkrankung an Tuberkulose infolge einer Lungenentzündung. Die Krankheit sollte wie bei **Al-Gazzār** sein ganzes weiteres Leben prägen. Mit der Kunst begann er im Jahr 1924. Seine ersten Werke waren Karikaturen, die er zum Spaß zeichnete. Der Künstler Gino Bonichi traf den Künstler Mario Mafai. Diese Freundschaft veranlasste Scipione, Akt-Kurse an der Akademie der Schönen Künstler in Rom unter dem Meister Antonio Calcagnadoro zu besuchen.

³⁶⁵ Piere Gianadda, Katalog Delvaux, Ausstellung Paris 1987

³⁶⁶ Siehe Kapitel 3.3.

Wie wir von Mafai wissen, verbrachte Scipione lange Zeit in der kunsthistorischen Bibliothek im Palazzo Venezia. Neben dem Studium versuchten Scipione und Mafai mit dem Verkauf von kommerziellen Bildern und Werbeplakaten etwas Geld zu verdienen. Im Jahr 1925 kam die Künstlerin Antonietta Raphael hinzu. Sie stammte aus Litauen und hatte eine abenteuerliche Jugend in London und Paris verbracht. Ihre Malerei, frei von akademischen Zwängen, sollte für den jungen Scipione sehr wichtig werden. Seine Hinwendung zur Malerei fiel mit der römischen Biennale von 1925 zusammen. Obwohl Scipione und Mafai im Ausstellungskatalog nicht genannt waren, wurden zwei kleine Bildchen von ihnen (heimlich) durch Oppo eingefügt. Scipione stand zu dieser Zeit in Kontakt mit Lazzaro, Virgilio Guidi (den er sehr bewunderte), Ferruccio Ferrazzi und Renato Mavino Mazzacurati, der soeben in Rom eingetroffen war. Seine jugendliche Begeisterung wurde durch die Krankheit zunichte gemacht. Sie zwang ihn, lange Phasen im Sanatorium zu verbringen.

Im Januar 1929 wurde im Palazzo Doria eine Gruppenausstellung eröffnet: Werke von Scipione, Aldo Bandinelli, Gisberto Ceracchini, Francesco Di Cocco, Enzo Frateili, Mario Mafai, Andrea Spadini.

Das ausgestellte Werk „Contemplazione“ (versunkene Betrachtung, Kontemplation) lehnt sich an den „primitiven“ Geschmack an, der in Rom dank dem Erfolg des Landschaftsmalers Gisberto Ceracchini verbreitet ist. In den folgenden Monaten stellt Scipione in einer Gruppenschau in der „Casa d'arte Bragaglia“ aus. In der Malerei war er immer noch auf der Suche nach einem eigenen Weg und schwankte zwischen dem Primitivismus und der Plastizität des frühen zwanzigsten Jahrhunderts. Im Herbst 1929 schließlich fand er einen geeigneten formalen Ausdruck für seine fantastische und visionäre Stimmung.

Er veränderte seine Malerei auf der Ebene des Materials und der Ikonografie und brachte sie in enge Verbindung mit seinen literarischen Erfahrungen. Die Phase im Frühling 1931 war sehr intensiv. In wenig mehr als einem Jahr malte Scipione seine Hauptwerke, von „Risveglio della Bionda Sirena“ (das Erwachen der blonden Sirene) bis „Ritratto del Cardinale Decano“ (Porträt des Kardinals Decano), und eine Serie von Stillleben und Ansichten Roms. Er stellt auf den Gewerkschaftlichen Ausstellungen aus (1929 und 1930), auf der Biennale von Venedig (1930), auf der ersten Quadriennale (1931). Im November 1930 hatte er eine Ausstellung zusammen mit Mafai in der Galleria di Roma von P.M. Bardi. Er präsentierte Zeichnungen und Karikaturen über „Italia letteraria“, konzipierte Bucheinbände, gründete zusammen mit Mazzacurati eine Zeitschrift mit dem kämpferischen Titel „Fronte“, von der 1931 nur zwei Hefte erschienen. Ab 1931 begann sein Leidensweg medizinischer Behandlungen und vergeblicher Aufenthalte in Sanatorien. Die letzte Phase seines malerischen Schaffens, einhergehend mit einer für die „Scuola romana“ (römische Schule) typischen Aufhellung der Farben in den dreißiger Jahre, zeigt die Tragödie seines persönlichen Schicksals offen.

Die Möglichkeiten des Vergleichs zwischen den Werken **Al-Gazzārs** und den Scipiones zeigen sich auf verschiedenen Ebenen:

7.1.4.1. Themen

7.1.4.1.1. Tod und Melodrama

Beide Künstler litten an einer schweren tödlichen Krankheit, die ihre Malerei stark beeinflusst hat. Das Todesthema und die dramatischen Visionen waren bei beiden dominant. In **Bild Nr. 159, „Der Kardinal Vannutelli auf seinem Sterbebett“**, Aquarell-Tinte, 1930, findet sich ein liegender Toter mit auf dem Bauch gebundenen Händen. Die gleiche Position und den gleichen Ausdruck zeigt **Al-Gazzār's Bild Nr. 25 „Die Welt der Geister“**.³⁶⁷

Bild Nr. 156, „Apokalypse“, von Scipione zeigte als Mittelpunkt einen massigen Körper. Drei Figuren, feuerrot, flüchten. Die dritte Figur versucht die Augen eines Jungen zu bedecken, damit er die Katastrophe nicht sieht. Auf dem Boden halten sich zwei Figuren an einander fest und scheinen miteinander zu verschmelzen.

Alle Themen handeln vom Alten und neuen Testament: „die römische Kurtisane“, „der Prophet vor Jerusalem“ und „Evas Versuchungen“. Alle Bilder sind mehr oder weniger von der Lektüre der Apokalypse des Johannes inspiriert. Scipione selbst hat das genaue Zitat angegeben³⁶⁸. Seiner in „L'Italia Letteraria“ erschienenen Zeichnung hat er den Titel „Das sechste Siegel“ gegeben, was Scipiones Bezug zu der literarischen Quelle verdeutlicht.

„Der sechste Siegel öffnet sich: Erdbeben und Szenen aus dem Ende der Welt. Ich sah, wie das Lamm das sechste Siegel öffnete.“³⁶⁹

Dieses Thema hat auch **Al-Gazzār** beschäftigt. Im Koran machte er Notizen über die mögliche wissenschaftliche Erklärung der Apokalypse³⁷⁰.

Auch wenn **Al-Gazzār** kein Bild mit dem Titel Apokalypse gemalt hat, sind Tod, Strafe und Leiden seine Hauptthemen: **Bild Nr. 6**³⁷¹, **Bild Nr. 7**³⁷², **Bild Nr. 25**³⁷³, **Bild Nr. 82**³⁷⁴ und **Bild Nr. 159 (Der Kardinal Vannutelli auf seinem Sterbebett)**.³⁷⁵ Dramatische Themen zeigen auch die Bilder **Nr. 6 (Ohne Titel)**, **Nr. 7 (Ohne Titel)** und **Nr. 82 (Ein Körper aus dem Himmel)**.

³⁶⁷ Siehe 5.2.5.

³⁶⁸ L'Italia Letteraria“, Rom, 06.11.1930. Sekundärliteratur: F. Bazzi: Scipione Riva-Rocci. Castalia 9 (1963) 31

³⁶⁹ Die Bibel, Johannes Apokalypse

³⁷⁰ Siehe 3.2.4.

³⁷¹ Siehe 5.1.5.

³⁷² Siehe 5.1.7.

³⁷³ Siehe 5.2.5.

³⁷⁴ Siehe 5.4.3.

³⁷⁵ Siehe 7.1.1.1.1

7.1.4.1.2. Das Thema Magie

Dieses Thema war bei beiden Künstlern wichtig.

Bild Nr. 158 „Die Zauberei“ (Scipione) viel magisches Zubehör, das europäisch Zauberer benutzen: Fäden, Spielkarten, Totenköpfe, Schwert, Salz und Pfeffer auf einem roten Tisch.

Al-Gazzlr zeigt die gleichen esoterischen Interessen: schwarze Magie in **Bild Nr. 24 „Geister Beschwerde“**, **Bild Nr. 48 „Hellseher“** und **Bild Nr. 59 „Hellseher 2“**. In den Bildern von **Al-Gazzl**r sind die Motive ägyptisch, jedoch die Visionen beider Künstler ähneln sich.

7.1.4.2. Komposition

Die Bildkomposition ist bei vielen Symbolisten symmetrisch³⁷⁶. Bei Scipione ist dies jedoch nicht immer der Fall. Im **Bild Nr. 160, „Piazza Navona“**, bildet die Perspektive einen wichtigen Fluchtpunkt in der Mitte³⁷⁷. Die Symmetrie ist gebrochen: Die linke Seite ist schwerer als die rechte. Die Komposition ist einfach, aber nicht symmetrisch. In **Bild Nr. 155, „Kardinalsdekan“** sitzt die Hauptfigur nicht in der Mitte des Bildes, sondern weiter links. In **Bild Nr. 48, „Der Hellseher“**, von **Al-Gazzl**r sitzt die Hauptfigur genau in der Mitte. In **Bild Nr. 161, „Kleiner Mann“**, liegt die Bildachse zwischen den beiden Personen links, und der Hintergrund ist rechts stärker als links.

7.1.4.3. Farben

Rot ist für beide Künstler die wichtigste Farbe. Bei Scipione wird Rot oft mit Schwarz gebunden, wodurch das Rot wie Feuer hervortritt, z.B. in **Bild Nr. 161, „Der kleine Mann“**, **Bild Nr. 160, „Piazza Navona“**, **Bild Nr. 158, „Magie“**. **Al-Gazzār** kombiniert Rot oft mit Grau und Lila, was die rote Farbe melancholisch scheinen lässt³⁷⁸.

³⁷⁶ Siehe 7.1.1.4 und 7.1.3.1

³⁷⁷ Emilio Lavagninu, *L'art moderna*, ?, S. 1279

³⁷⁸ Siehe 6.4.1.

7.1.4.4. Motiven

Vergleich zwischen Bild Nr. 155 von Scipione und Bild Nr. 48 von Al-Gazzār.

Bild Nr. 155 „Kardinalsdekan“, 1930 Technik: Öl auf Tafel.

Kardinal Decano wurde sehr alt und zugleich der Dienstälteste; 41 Jahre lang trug er Kirchenpurpur. Er war der oberste Bischof, der dienstälteste Diplomat des Heiligen Stuhls und in der Zeit von Pius IX Staatssekretär.

Er hatte ein entschiedenes Auftreten, machte geistreiche Witze, brachte gegensätzliche Meinungen und ausdrücklichen Tadel vor. Man sagte, seine Reden begannen mit einer weiten Handbewegung, als ob er seine große Freude bei der Begegnung ausdrücken wollte, oft benutzte er im Redeeifer die „Du“-Form, wie in der Todesanzeige³⁷⁹.

Auf dem Bild sitzt der Kardinal fast frontal auf dem Stuhl, was seinen Charakter widerspiegelt.

Der Hellseher in dem Bild von **Al-Gazzār** ist ebenso dominant platziert. Es ist ein Beispiel für seine symmetrischen Kompositionen.

Bei **Scipione** ist die Figur etwas nach links aus der Mitte gerückt, das Gesicht zeigt beinahe ein Dreiviertelprofil, was **Scipiones** Tendenz zu gebrochener Symmetrie entspricht.

Die Rolle der Hände ist sehr auffällig. Die Finger der linken Hand sind sehr lang und weisen nach unten. Die Finger der rechten Hand sind ebenfalls sehr lang und weisen von links nach rechts. Die Hände der Figur im Bild von **Scipione** zeigen die charakteristische Geste des Kardinals.

Auch im Bild von **Al-Gazzār** spielen die Finger eine wichtige Rolle³⁸⁰. Hinter der Figur ist bei Scipione wie bei **Al-Gazzār** ein kurzer Zaun. Die Struktur beider Stühle ist identisch, und beide Stühle haben dicke Lehnen. In beiden Bildern befindet sich ein Tier hinter und neben der Figur.

Bei Scipione ist es ein Vogel und bei **Al-Gazzār** eine Katze.

Scipione stellt im Hintergrund oben rechts eine Reihe von kleinen Engeln dar. **Al-Gazzār** zeigt einen ähnlichen Chor an gleichen Stelle, statt Engeln allerdings eine Reihe von Stühlen und zwei sitzende Männer. In **Scipiones** Bild teilt den Hintergrund eine nach oben gerichtete Achse. In **Al-Gazzārs** Bild ist eine ähnliche Achse als eine schwarz gekleidete Frau ausgebildet.

Das Bild von **Scipione** hat einen sehr italienischen Charakter; das Bild von **Al-Gazzār** einen sehr ägyptischen, aber beide haben viele gemeinsame Bildelemente. Der Schlüssel rechts von der Hauptfigur bei Scipione taucht im Bild von **Al-Gazzār** nicht auf, aber in anderen Bildern von ihm: **Bild Nr. 35**, „Schlangenfresser“, **Bild Nr. 37**, „Ein Ohr auf Lehm und ein Ohr auf Teig“.

³⁷⁹ „die Italienische Zeitschrift“, Rom 10.07.1930. Sekundärliteratur: F. Bazzi: Scipione Riva-Rocci. Castalia 9 (1963) 31

³⁸⁰ Siehe 4.2.1.

7.1.4.5. Ergebnisse

Al-Gazzār lebte fünf Jahre in Europa, in Rom. Dort konnte er europäische Kunst und Künstler kennen lernen. Dort hat er Ausstellungen besucht und auch selbst ausgestellt. Manche Ausstellungen von **Al-Gazzār** waren internationale Ausstellungen, was für die europäischen Künstler interessant war. Ein gegenseitiger Einfluss ist wahrscheinlich, und nur dies würde die bis in die Details gehende Ähnlichkeit zwischen Werk von **Al-Gazzār** und von ihm und einigen europäischen Künstlern in Europa erklären.

Die Erklärung für diese Ähnlichkeit kann aber auch ganz anders begründet sein.

Die Geschichte der Kulturen zeigt, dass gleichartige Märchenmotive, Erzählungen, Architekturen, Keramiken usw. gleichzeitig an verschiedenen Orten auftauchen, ohne dass sie von einem Ort zum anderen transportiert wurden oder durch den Kontakt zwischen den Völkern entstanden sind. Erklärt werden kann dieses Phänomen durch die Annahme, dass menschliche Bedürfnisse, Gefühle, Emotionen und Entwicklungen ähnlich sind und diese auch ähnliche Mittel zur Darstellung und Vermittlung.

Ohne auf den Konflikt „Modernismus – Eigenständigkeit“ einzugehen kann man doch feststellen, dass **Al-Gazzār** ein Künstler mit einer internationalen Seite ist und Gemeinsamkeiten mit internationalen Künstlern zeigt.

7.2. Ägyptische Einflüsse

7.2.1. Pharaonische Einfluss

Die Bilder **Al-Gazzārs** besonders in der mittleren Phase zeigen Symbole mit folkloristischem und populärem Charakter. Viele entstammen der pharaonischen Malerei und beeinflussen den Gesamteindruck von **Al-Gazzārs** Bildern stark. Der Künstler hat alle verwendeten Symbole und Motive - trotz ihrer unterschiedlichen Herkunft und Art - harmonisch und einfühlsam miteinander verbunden und beweist darin große Originalität.

Wir können den pharaonischen Einfluss auf drei Ebenen feststellen:

7.2.1.1. In der Komposition

- 1- Viele Kompositionen **Al-Gazzārs** sind stark symmetrisch und verwenden horizontale Aufteilungen. Auch die ägyptische Malerei basiert auf Symmetrie. Die Hauptkomposition der Wandmalerei in den Gräbern stützt sich auf horizontale Aufteilung. Abb. 0: Vergleich zwischen der Wandmalerei des Grabes von Senengem, 19. Dynastie, Luxor, und dem Bild Nr. 37, „Ein Ohr aus Lehm und ein Ohr aus Teig“. Das ägyptische Bild besteht aus drei horizontal angeordneten Teilen. Die ersten zwei Teile bewegen sich horizontal von rechts nach links. Die dritte Teil aber weist nach oben. Das Bild von **Al-Gazzār** besteht aus fünf horizontal angeordneten Teilen. Die Bewegung in den oberen Teilen verläuft ebenfalls horizontal, aber zugleich abwechselnd nach rechts und nach links. Der untere Teil weist nach oben, aber die vertikale Figur verbindet die unteren Teilen mit den oberen Teilen.
- 2- Die Komposition des „T“, Buchstaben findet sich ebenfalls häufig in der altägyptischen Malerei. Auf dem Wandgemälde beschreibt der Körper der Göttin des Himmels, „Nut“, eine große Kurve über das ganze Bild. Der Gott der Luft, „Sho“, bildet eine Mittelachse, die zwischen Himmel und Erde trennt. Unten schließt das Bild winklig mit dem Gott der Erde, „Geb“, ab. Diese Komposition findet sich auch in Bild Nr. 54 von **Al-Gazzār**, in dem eine männliche Figur anstelle der weiblichen Göttin „Nut“ erscheint und eine weibliche Figur anstelle des männlichen Gottes „Sho“. Unten wird das Bild ebenfalls mit einem Winkel abgeschlossen (Abb.1).

7.2.1.2. In der Verwendung der Symbole:

Viele der von **Al-Gazzār** verwendeten Symbole entstammen der pharaonischen Malerei, teilweise auch dem hieroglyphischen Alphabet.

- a- Vergleich zwischen **Bild Nr. 18, „Das Fest der Derwische“**, und den nebenstehenden Hieroglyphen.
Hier benutzt der Künstler den Hieroglyphen-Buchstaben „D“ als Symbol innerhalb der Darstellung volkstümlicher Motive und nimmt ihm damit seinen ursprünglichen Inhalt (Abb. 2).

- b- Im **Bild Nr. 36, „Angstbetreuer“**, zeigt die Hand der großen Figur die Hieroglyphen-Buchstaben „H“ und „N“ (Abb. 3).

- c- Auf **Bild Nr. 25, „Welt der Geister“**, liegt ein Brief vor dem ersten Sarkophag. Die Zeichen auf diesem Brief finden sich auch im Grab der Königin „Nefertari“, 19. Dynastie, im Tal der Königinnen in Luxor. Der Umriss des Zeichens auf dem Brief ist - von geringfügigen Abweichungen abgesehen - wie ein Auge dargestellt und findet damit eine unleugbare Entsprechung in den Grabinschriften der Königin (Abb. 4).

- d- Auf dem **Bild Nr. 44, „Kleiner Teufel“**, finden sich oben rechts und links Symbole (siehe Kapitel 7). Wenn wir diese Symbole mit der hieroglyphischen Wort des Gottes „Ptah“ im Grab von „Nefertari“, 19. Dynastie, Tal der Königinnen vergleichen, erkennen wir die Buchstaben „P“ und „S“ (Abb. 5).

- e- **Bild Nr. 62, „Die Fremden“**, zeigt ein interessantes Portrait mit einem Hut, der mit einer Schnecke verziert ist. Sie stellt zugleich den hieroglyphischen Buchstaben „F“ dar (Abb. 6).

- f- Das Auge taucht bei **Al-Gazzār** in verschiedenen Bildern auf, z.B. in **Bild Nr. 42, „Der grüne Verrückte“**. Das Auge ist ein wichtiges altägyptisches Symbol, das verschiedene Bedeutungen als Schutzsymbol des „Horus-Auges“ und als Buchstabe hat. Abb. 7 stellt einen Vergleich zwischen dem Horus-Auge des Grabes von „Senengem“, 19. Dynastie, sowie der Grabinschrift von „Nefertari“ und dem Bild „Der grüne Verrückte“ dar. Das Auge hat bei **Al-Gazzār** nicht mehr die idealistische Form der alten ägyptischen Augen, sondern zeigt einen stark expressiven Ausdruck, der seinem Stil entspricht.

7.2.1.3. In der Darstellung der Figuren:

- a- Der Einfluss der pharaonischen Kunst auf **Al-Gazzār** ist nicht nur an der Komposition oder den Symbolen auszumachen, sondern auch an den Figuren und ihren Positionen. Auf dem **Bild Nr. 42, „Der grüne Verrückte“**, zeigt die gleiche Haltung einer männlichen Figur zwischen zwei Armen wie die Statue des Königs Horus Dachur und seines Ka, 13. Dynastie (Abb.8).

- b- **Bild Nr. 25 „Welt der Geister“**: Die in Sarkophagen liegenden Grabbeigaben sehen nicht islamisch, sondern altägyptisch aus. Sie erinnern deutlich an das Bild der Körper aus dem Grab Tut-Anch-Amuns, der königlichen Mumie auf dem Maja, gestiftet vom Oberaufseher der Finanzen. Es zeigt das Totenbett mit den beiden Seelen des Verstorbenen ³⁸¹.

- c- Dieser Einfluss bleibt bei **Al-Gazzār** bis zur dritten Phase bestehen. **Bild Nr. 73, „Frieden“**, zeigt ein zentrales Gebäude mit zwei großen Flügeln, die als Schutz für das Leben zu verstehen sind. Die ausgebreiteten Flügel sind ein bekanntes Schutz-Symbol in der altägyptischen Kunst. Sie erscheinen dort als Flügel von Horus, Amon und Isis. (Abb. 10).

- d- **Bild Nr. 85, „Al- Misaq“**, zeigt eine Frau als Symbol für Ägypten. Sie trägt eine Kette mit einem Edelstein, der die gleiche Form hat wie der ägyptische Skarabäus auf der Abbildung des Gottes „Ra“. (Abb. 11).

- e- Die Figur der Katze taucht immer wieder in **Al-Gazzār**s Bildern auf, z.B. in **Bild Nr. 51, „Mann und Kater“**, in Bild Nr. 48, „Der Hellscher“, und Bild Nr. 50, „Zirkus“. Die Katze ist ein Tierverskörperung der Göttin „Bastet“. (Abb. 12).

- f- In **Bild Nr. 48, „Der Hellscher“**, zeigt der Stuhl oben rechts eine Zeichnung mit einer Löwin. Die Löwin war ein Symbol der

³⁸¹

Christiane Desroches-Nobelcourt, Leben und Tod eines Pharaos Tut-Anch-Amun, Berlin, Frankfurt, Wien, 1963, S. 258, Photo 54.

Macht in der pharaonischen Kultur und als Göttin „Sehmet“ bekannt. (Abb. 13).

- g- Die Schlange benutzte **Al-Gazzār** oft als Ausdruck für eine Bewegung in Form einer langen Welle, z.B. in **Bild Nr. 42**, „**Der grüne Verrückte**“, **Bild Nr. 24**, „**Das Fest der Derwische**“, **Bild Nr. 19**, „**Schicksal**“, **Bild Nr. 27**, „**Frau mit Fußring**“. Die bewegte Schlange findet sich oft in der pharaonischen Kunst. (Abb. 14).

- h- Der Stier, der im **Bild Nr. 50**, „**Zirkus**“, einen Mann zwischen seinen Hörnern trägt, erinnert an den pharaonischen Gott „Min“ in Stiergestalt, der den Gott Amon zwischen seinen Hörnern trägt³⁸². Der Stier steht an anderer Stelle auch als Symbol für den Gott Amon sowie als Symbol der Kraft³⁸³. (Abb. 15).

- i- Der Affe taucht immer wieder in **Al-Gazzār's** Bildern auf (**Bild 34**, „**Die Schachtel des Lebens**“, oder **Bild 73**, „**Frieden**“), obwohl er weder als Haustier noch als Wüstenbewohner im heutigen Ägypten bekannt ist. Das spricht dafür, dass **Al-Gazzār** die Darstellungen der altägyptischen Religion zum Vorbild genommen hat, in der der Affe den Gott „Tahoty“ darstellt.

³⁸²

Ramesseum Tempel, Luxor

³⁸³

O.W. Barth-Verlag, Symbole der alten Ägypter

7.2.2. ḥamed Nada und sein Einfluss auf Al-Gazzār

ḥamed Nada, geboren am 19. November 1924, war nicht nur ein Freund **Al-Gazzār's**, sondern auch sein Kollege und künstlerischer Begleiter. Beide waren etwa gleich alt und hatten viele Gemeinsamkeiten.

Nada war, wie **Al-Gazzār**, in einem der ältesten Stadtteile von Kairo, in „Al-kalaa“ aufgewachsen. Beide waren also während ihrer Kindheit mit den volkstümlichen Bildern des gleichen Milieus konfrontiert³⁸⁴, was bei beiden deutliche Spuren im Werk hinterlassen hat³⁸⁵.

Im Jahr 1946 trafen sich Nada und **Al-Gazzār** regelmäßig im Atelier Yosef Amins und gründeten gemeinsam mit ihm die Gruppe „Zeitgenössische Kunst“.

Genau wie **Al-Gazzār** war auch Nada intellektuell³⁸⁶. Allerdings kommt der Einfluss der volkstümlichen Kindheitsbilder bei Nada viel früher zum Ausdruck und begleitet den Künstler kontinuierlich, anders als bei **Al-Gazzār**, bis zu seinem Lebensende.

7.2.2.1. Vergleiche

7.2.2.1.1. Die Komposition:

Während die Komposition bei fast allen Bildern von **Al-Gazzār** symmetrisch und statisch ist, ist sie bei Nada viel dynamischer. Auf Nadas Bild Nr. 108, „Harmonie“ (Zeichnung Nr. 11), basiert die Komposition auf einem Dreieck, das nach oben weist.

7.2.2.1.2. Die Bewegung:

Die Bewegung bei Nada rührt genau wie bei **Al-Gazzār** oft von Händen und Beinen her. Die Hände auf Nadas Bildern wirken aber viel beweglicher als bei **Al-Gazzār**, was seinen dynamischen Kompositionen entspricht (Zeichnung Nr. 11, 12). Bei Nada beschränkt sich die Bewegung jedoch nicht nur auf Hände und Beine, sondern dehnt sich auf die ganzen Figuren aus, so dass Bewegung nicht nur einen Teil des Bildes ausmacht, sondern

³⁸⁴ Siehe Kapitel 5

³⁸⁵ Fatema Ali , Generelle Organisation der Auskunft, ḥamed Nada, S. 9-12

³⁸⁶ Fatema Ali , Generelle Organisation der Auskunft, ḥamed Nada, S. 13

zu seinem eigentlichen Inhalt wird. Bild Nr. 113, „Dynamisch“, zeigt ausschließlich tanzende Figuren.

7.2.2.1.3. Der Raum:

Die frühen Bilder von Nada zeigten Szenen in geschlossenen Räumen. Dann verschwand der Raum langsam in einem flachen Hintergrund, was den harmlosen Themen entsprach. Trotzdem waren die Bilder voll fröhlicher Symbole und dekorativer Motive, was dem Hintergrund eine neue Tiefe gab, so etwa in Bild Nr. 112, „**hassan** und Na-ima“.

7.2.2.1.4. Figuren

Die Figuren von Nada sind elegant und lustig gemalt, was charakteristisch für den Künstler ist und der Atmosphäre seiner Bilder entspricht, während die Figuren bei **Al-Gazzār** massiger und schwerer sind und dadurch dramatischer und manchmal sogar melodramatisch wirken, so in Bild Nr. 47, „Die Schützlinge der Dame“, Bild Nr. 35 „Der Schlangenfresser“. Während die Figuren von **Al-Gazzār** passiv und hypnotisiert aussehen, sind sie bei Nada wach und voller Leben, so auf Bild 114, „Volkstümlicher Bauchtanz“.

7.2.2.1.5. Drama

Beide Künstler haben sich mit den gleichen Schichten der Gesellschaft beschäftigt. Trotzdem drücken ihre Werke vollkommen verschiedene Stimmungen aus. Bei Nada wirken die Personen aktiv, die Bilder sind erfüllt von Leben, Romantik, Liebe und Musik, etwa Bild 114, „Volkstümlicher Bauchtanz“, Bild Nr. 113, „Dynamisch“. Die Bilder von **Al-Gazzār** dagegen werden von Tod, Jenseitsvorstellungen, dem Teufel, Sexualität und Bösem dominiert.

7.2.2.1.6. Ergebnis

Nada und **Al-Gazzār** entstammen dem gleichen kulturellen und sozialen Milieu in Ägypten, was bestimmte Ähnlichkeiten und Unterschiede erklärt. Beide Künstler beschäftigten sich mit dem Thema des volkstümlichen Lebens, hatten aber verschiedene Visionen. Die Malerei von **Al-Gazzār** war pessimistisch. Seine Figuren sind langsam, schwer und isoliert; sie kapitulieren vor ihrem Schicksal. Bei Nada sind die Menschen fröhlicher, dynamischer, optimistischer und lebendiger. Während **Al-Gazzār** sich mit dem Thema Tod beschäftigt hat, konzentrierte sich Nada auf die Darstellung des Lebens. Während das Thema Sexualität bei **Al-Gazzār** in der ersten Phase mit Bestrafung und Gefahr und in der zweiten Phase mit Religion verbunden waren, zeigt es sich bei Nada von Romantik und Liebe begleitet. Während die Menschen bei **Al-Gazzār** krank, behindert oder gefangen sind, tanzen, singen oder musizieren sie bei Nada in der Natur. Zwei verschiedene Künstler, zwei verschiedene Visionen

8. Kapitel

Al-Gazzār's Einfluss auf die Kunstströmung in Ägypten

Wie oben ausgeführt, ist die Richtung der, Originalität „Eigenständigkeit“³⁸⁷ in Ägypten stark vertreten. Viele Künstler behandeln Themen wie die Unterklassen, Bauern und die Armen als Hauptgegenstand in ihren Arbeiten. Der Einfluss von **Al-Gazzār** aber ist deutlich zu spüren und zeigt sich in verschiedenen Aspekten: den **Themen, Figuren, Kompositionen, Szenen und Farben.**

8.1. Sabrī Mansūr

Professor **Sabrī Mansūr** wurde 1948 in Kairo geboren. Er besuchte die Kunstfakultät in Kairo ab 1964 und machte 1972 seinen Magister in Kunst. Er hat außerdem an der Hochschule der Kunstkritik in Kairo und später an der San Fernando Kunstakademie in Madrid studiert.

Er war ein Student von **Al-Gazzār**. Später arbeitete er als Professor in der Fakultät und war von 1989 bis 1992 ihr Direktor.

Mansūr hat viele Preise gewonnen und mehrere Studien und Artikel in verschiedenen Zeitschriften veröffentlicht.

Mansūr ist der Sohn eines Scheichs. Er wurde in Al-Kalaa geboren, einem alten Stadtteil Kairos, der As-Sayed sehr ähnlich ist.

Es ist bemerkenswert, dass der Stil von Mansūr sich seit seinen Anfängen nicht verändert hat. Er malt sehr viel in Blau und Türkis. Seine Figuren sind klein und dick. Der Raum ist immer offen. Die Perspektive ist flach, und die Figuren sind immer neben- oder übereinander plazierte und nie hintereinander. Er hat seinen eigenen Stil, der ihn von **Al-Gazzār** unterscheidet, aber er hat nichtsdestotrotz viele Figuren von **Al-Gazzār** übernommen. **Bild Nr. 132** von Mansūr zeigt zarte Farben und Figuren, die sich in eine Richtung bewegen und ihre Köpfe nach unten beugen. Mit Blumen geschmückt wenden sie sich dem Tod zu. Die Atmosphäre im Bild ist poetisch und romantisch. **Bild Nr. 25**, „**Welt der Geister**“, von **Al-Gazzār** zeigt das gleiche Thema: Die Figuren mit vorgebeugten Köpfen wenden sich dem als Sarkophag dargestellten Tod zu. **Al-Gazzār's** Bild, auf dem der Tod wie eine satanische Figur dargestellt ist, wirkt pessimistisch³⁸⁸. Die Themen sind ähnlich, aber die Visionen unterschiedlich.

³⁸⁷ Siehe Kapitel 2, 2.1.3

³⁸⁸ Siehe Kapitel 5, 5.2. Bild Nr. 25 „Welt der Geister“

Dasselbe Bild von Mans2r, **Bild Nr. 132**, zeigt eine Komposition aus parallelen vertikalen und horizontalen Linien, die an verschiedene Kompositionen von **Al-Gazz1r** erinnern, wie **Bild Nr. 37**, „Ein Ohr aus Lehm und ein Ohr aus Teig“, und **Bild Nr. 25** „Welt der Geister“.

Mans2r zeigt eine Schlange über der sitzenden Figur, die den überall zu findenden Schlangen **Al-Gazz1rs** ähnelt: **Bild Nr. 18**, „Derwischfest“, und **Bild Nr. 19**, „Schicksal“.

Körperhaltung und Position der Figuren erinnert stark an jene von **Al-Gazz1r**, Mans2r zeigt im unteren Teil seines Bildes eine Frau mit rotem Haar, die aus dem Figurenrepertoire **Al-Gazz1rs** stammt (**Bild Nr. 26**, „Die Verrückte“, **Bild Nr. 27**, „Frau und Fußring“, **Bild Nr. 32**, „Der Hunger“, **Bild Nr. 35**, „Schlangenfresser“, **Bild Nr. 42**, „Zwei Elefanten“ und **Bild Nr. 73**, „Frieden“).

In **Bild Nr. 133**, „Das Feiern“, von Mans2r ist in einem Gewand ein Paar dargestellt, wie es **Al-Gazz1r** in **Bild Nr. 25**, „Welt der Geister“, gemalt hat. Es wiederholt sich bei Professor Mans2r auf verschiedenen Bildern wie **Nr. 134**, „Das Feiern“.

8.2. Abd Al-Wahab Morsi

Abd Al-Wahab Morsi wurde 1929 in Kairo geboren und hat sein Studium an der Kunstfakultät von Kairo 1948 abgeschlossen. Er arbeitete als Direktor an verschiedenen Museen. Obwohl Morsi in der Zeit der Künstlergruppen wirkte³⁸⁹, blieb er ein Einzelkämpfer.

Morsi hat seinen eigenen Stil und eine eigene Technik. Er ist anders als **Al-Gazzār**. Seine Kompositionen sind immer flach, ohne Perspektive. Seine Figuren entstehen aus geometrischen Formen. Auf **Bild Nr. 139**, „Reise eines Menschen“, sind die Köpfe aus Dreiecken und die Körper aus Rechtecken gestaltet. Die Figuren scheinen Symbole zu sein. In einem weißen Kreis bestehen vier Menschen aus den gleichen geometrischen Formen, so dass sie wie ein einziger, sich wiederholender Mensch aussehen. Das gleiche Phänomene findet sich in **Bild Nr. 136**, „Volkstümliche Motive“.

Trotzdem ist der Einfluss von **Al-Gazzār** in den Bildern Morsis unverkennbar. Er zeigt sich an **den Menschen, Farben, der Komposition und den Szenen**.

³⁸⁹ In der Zeit von 1927 bis 1946 entstanden in Ägypten mehr als 12 Künstlergruppen: 1927 „Fantasie“, 1928 „Kunst und Propaganda“, 1934 „Die Kämpfer“, 1937 „Kunstfürsorge“, 1938 „Die entartete Kunst“, 1938 „Kunst und Freiheit“, 1946 „Zeitgenössische Kunst“, 1946 „Die moderne Kunst“

Bild Nr. 136 „Volkstümliche Motive“ zeigt sein Motiv **Al- Gazzārs**; der Mensch ist gefangen, bedroht und unterdrückt. Auch **Bild Nr. 138, „Der Fischermann“**, zeigt einen an **Al-Gazzār** erinnernden versehrten Menschen der Mensch. Die große Figur ist total verkrampft, die obere in einem Rechteck gefangen. Die Bewegung der Hände und der schräge Körper markieren eine schrecklich schwache Person, die um Hilfe ruft.

Im **Bild Nr. 139, „Reise eines Menschen“**, sind Mann und die Frau in einem Rechteck gefangen, das wie ein Sarkophag aussieht. Die Menschen bewegen sich in einem Kreis. Dieses Motiv findet sich bei **Al-Gazzār** auf den Bildern **Nr. 25, „Die Welt der Geister“**, und **Nr. 43, „Zirkuswagen“**. Der Hintergrund in den Bildern von Morsi erinnert stark an **Al-Gazzār**. Bild Nr. 139 zeigt einen Hintergrund, der aus vielen volkstümlichen Motiven besteht: Rechtecken, Quadraten und Symbolen. In Bild Nr. 137 „Volkstümliche Motive“, ist der Hintergrund mit den Linien **Al-Gazzārs** und seinen Dreiecken gefüllt. Sie finden sich auf seinen Bildern **Nr. 30, „Die Hochzeit von Zelikha“**, **Nr. 40, „Der Hellseher“**, **Nr. 65, „Das Labor“**, **Nr. 84 „Die Zeit“**, und **Nr. 88 „Abu As-Sebaa“**.

Die Komposition in den Bildern von Morsi hat gewisse Ähnlichkeit mit der von **Al-Gazzār**. Das Bild ist meistens in zwei Hälften mit einer Mittelachse aufgeteilt. **Bild Nr. 137, „Volkstümliche Motive“**, hat vier Felder: einen Ritter und das Portrait eines Mannes übereinander, eine Puppe und das Portrait einer Frau übereinander. Eine weiße Linie trennt die beiden Spalten in der Mitte.

Bild Nr. 138, „Der Fischermann“, zeigt die gleiche Komposition. Der Arm des Mannes und die Palme ergeben eine Achse, die das Bild in der Mitte teilt. Rechts befinden sich oben ein Mann und unten Fische. Links ist oben eine Sonne und unten der Fischermann. **Bild Nr. 139, „Reise eines Menschen ei“**, zeigt nicht eine, sondern verschiedene Achsen, die vertikal und parallel sind. Sogar der Kreis bildet eine Achse durch die mittlere Figur. Die Komposition entspricht vielen Bildern **Al-Gazzārs**: **24, „Beschwörung der Geister“**, **31, „Der Hunger“**, **34, „Sanduk Eddonia“**, **46, „Die Welt der Liebe“**, **38, „Die Familie“**.

Die Farben von Morsi sind den Farben von **Al-Gazzār** sehr ähnlich. Morsi benutzt meist Rot und Grün, wobei Rot die Hauptfarbe bleibt, so in **Bild Nr. 136, „Volkstümliche Motive“**, **Bild Nr. 137, „Volkstümliche Motive (2)“**. Es sind auch die Hauptfarben von **Al-Gazzār** (**Bild Nr. 31, „Der Hunger“**, **Bild Nr. 38, „Die Familie“** und **Bild Nr. 45, „Zwei Elefanten“**).

8.3. Mustafa Ar-Razzaz

Mustafa Ar-Razzaz ist im Jahr 1942 geboren. Er beendete seine Kunstausbildung an der Kunstfakultät in Kairo 1966. Heute ist er Rektor der Fakultät für Kunstpädagogik. Ar-

Razzaz arbeitet außerdem als Illustrator für verschiedene Zeitschriften und gehört zu den Originalitäts-Künstlern (Eigenständigkeitskünstlern). Er hat einen eigenen, charakteristischen Stil. Er benutzt eine bestimmte Naivität, die der Volkskunst nahe steht. Sein Stil ist viel fröhlicher als der **Al-Gazzārs**. Trotzdem erkennt man einige Merkmale, die wohl auf **Al-Gazz1r** zurückgehen.

Bild Nr. 140, „Folklore“, zeigt Figuren **Al-Gazz1rs**: die alten Helden, Männer mit Schwertern und Ritter auf Pferden. Sie kommen auch in **Bild Nr. 42**, „Folklore Erzählungen“, vor. **Al-Gazzār** zeigt solche Figuren in **Bild 36**, „Angstbetreuer“, in **Bild Nr.18**, „Derwischfest“, in **Bild Nr. 23**, „Volksleben“, in **Bild Nr. 35**, „Der Schlangenfresser“, und in **Bild Nr. 56**, „Nackt geboren“.

In den Bildern von Ar-Razzaz **140, 141, 142** besteht der Bildaufbau meist aus vertikalen Achsen, was an **Al-Gazz1r** erinnert. Ar-Razzaz benutzt wie **Al-Gazz1r** meistens rote und grüne Töne.

Der Hintergrund bei Ar-Razzaz ist oft mit folkloristischen Elementen besetzt, was vielen Bildern **Al-Gazz1rs** entspricht (**Nr. 140, 141**).

9. Kapitel

9-1- Résumé

Al-Gazzār ist einer der Künstler, denen in Ägypten am meisten Aufmerksamkeit geschenkt wird. Trotzdem wird er nicht richtig verstanden:

Warum ist es heutzutage in Ägypten schwierig, die Intention einiger Künstler zu verstehen und zu akzeptieren?

Wie wird Al-Gazzār von den verschiedenen Kunsthistorikern und Kunstkritikern interpretiert?

Wer ist ‘Abd Al-Hādī Al-Gazzār, und was ist die verborgene Sichtweise oder Botschaft, die er uns vermitteln wollte?

Warum werden Al-Gazzār und seine Arbeiten nicht richtig verstanden?
Hier spielen verschiedene Elemente eine Rolle:

9.1.1. Theoretischer Ansatz

In Ägypten gab es am Anfang des 19. Jahrhunderts zwei kulturelle Strömungen: Eigenständigkeit und Modernismus. Beide Richtungen repräsentieren bis heute die beiden Pole der gesellschaftlichen Kultur. Beide sind sozialpolitisch ausgerichtet. Die erste Richtung fordert, dass die Kultur des Landes eine ägyptische Identität haben muss, dass die Kunst also „den nationalen Charakter Ägyptens“ darstellen soll. Die zweite Richtung dagegen postuliert, dass Kunst keine nationale, sondern eine internationale Sprache sein soll. Da **Al-Gazzār** häufig die unteren Schichten und Volksklassen gemalt hat, wurde er als Vertreter der Eigenständigkeitsrichtung interpretiert. Dadurch wurde das soziale Element in seiner Kunst sehr stark betont, wobei das individuelle Element immer im Schatten blieb.

Da die ägyptische Gesellschaft mit Themen wie „Sexualität und Religion“ noch immer nicht frei umgehen kann und **Al-Gazzār** gerade diese Tabus oft in seinen Bildern behandelt hat, blieb diese Dimension seiner Arbeit verborgen. Seine eigene Welt blieb hinter eine Maske von Scheinkritik der Gesellschaft versteckt.

9.1.2. Die Forschungslücke

Al-Gazz1r ist ein ausgesprochen persönlich orientierter Künstler. In allen, insbesondere der zweiten und dritten Phase seines Schaffens stellt er seine eigene Krise in den Mittelpunkt des Werkes. Er sah sich als Mensch. Diesen Menschen «**Abd Al-Hādī**» zeigte er in seinen Bildern – oft chiffriert, hinter Symbolen und Rätseln verborgen.

In der ersten Phase dominieren seine Kindheit, Frauenfiguren und das Meer, das ihn geprägt hat. Sein Bruder berichtet, dass «**Abd Al-Hādī**» vom Meer besessen war. Diese Phase reflektiert auch die Gesellschaft der vierziger Jahre in Ägypten, in der die Frau ein Hauptgegenstand der Kultur allgemein und besonders der Kunst war. Al-Gazz1r malte Muscheln, die er gleichsam in Frauenbilder transponierte. In dieser Phase drückt sich Sexualität aus, auf die Strafen folgen und ein schlechtes Gewissen demonstrieren. Diese Phase reflektiert auch die zunehmende Präsenz der Frau in der ägyptischen Kunst. Seine Produktion in dieser Phase spricht von Al-Gazz1rs Sicht der Frau und der extrem religiösen, konservativen Erziehung.

In der mittleren Phase bleibt **Al-Gazzār** - trotz einer Fülle populärer, folkloristischer Motive – immer noch sehr persönlich und ichbezogen. Er stellt sich selber dar als kranken, eingesperrten Menschen, der furchtbar leidet. Exemplarisch hierfür sind **Bild Nr. 35**, „Schlangenfresser“, **Bild Nr. 43**, „Zirkuswagen“ und **Bild Nr. 26**, „Karneval der Liebenden“. In dieser mittleren Phase ist **Al-Gazz1r** kaum dreißig Jahre alt. Das Todesthema herrscht vor. **Bild Nr. 24**, „Beschwörung der Geister“, **Bild Nr. 37**, „Ein Ohr aus Lehm – ein Ohr aus Teig“, und **Bild Nr. 25**, „Welt der Geister“, zeigen ihn in der Gesellschaft des Todes.

Der Künstler hat seine eigene Welt und Vision, die nicht wesentlich als islamisch zu bezeichnen sind. Seine Welt ist eine Mischung aus Islam, Heidentum und Sexualität.

In der dritten und letzten Phase hat sich Al-Gazz1r trotz seines Engagements für den Staatsaufbau und seiner Unterstützung der politischen Theorie des Systems künstlerisch nicht sehr verändert. Seine Welt ist wie vorher geblieben. Auch hier hat er sich mehr selbst dargestellt, als die neue Ära, die er zu unterstützen vorgab. **Bild Nr. 77**, „Staudamm“, offenbart die Widersprüchlichkeit **Al-Gazzārs**. Er stellt sich als Mensch dar, der den Anspruch erhebt, als Vorbild zu gelten, der mächtig und zu großen Taten fähig ist. Durch diesen Menschen schimmert aber die tiefe innere Krise der Person **Al-Gazz1rs** durch, eines Menschen, der verstümmelt und gefangen in einem Glaskäfig sitzt, mit einem verlorenen Blick offenen Augen, die nichts sehen. Graue Farbe symbolisiert Armut ohne jedes Anzeichen von Leben.

Die Werke **dieser dritten Phase** rühmen die Leistungen der sechziger Jahre von der großartigen Schwerindustrialisierung bis hin zur Invasion des Weltalls. Dabei präsentieren sie zugleich einen einsamen, erledigten, eingesperrten, zerstörten und verunstalteten Menschen.

9.1.3. Die Formensprache des Künstlers

Die Kompositionen bestehen meistens aus dem Buchstaben „T“ sowie einer vertikalen Aufteilung.

In der mittleren Phase zeigen die Bilder hauptsächlich geschlossene Räume, dagegen ist der Raum in den anderen Phasen fast immer offen.

Die Farben des Künstlers sind meistens Rot- und Grüntöne.

Die Farben sind nach der Bedeutung gewählt. Hut und Haar sind meistens rot.

Die Gesichter sind bewegungslos, die Hände dagegen ausdrucksvoll.

Die Menschen sind massig und statisch.

Die Menschen werden entweder durch Konturen oder durch starke Schminke und Tätowierungen betont.

Die Menschen sind von einander isoliert, als ob jeder Mensch in sich versunken wäre und die Existenz der anderen nicht bemerke.

9.1.4. Vergleich mit James Ensor

Trotz der unterschiedlichen Kindheiten machten beide, Ensor und **Al-Gazzār**, den Tod zu ihrem Hauptgegenstand.

Die politischen Themen nehmen in den Werken beider Künstler einen wichtigen Raum ein.

Verschiedene Positionen wiederholen sich in Bildern beider Künstler, wie z.B. der Mundkontakt.

Viele Masken von Ensor finden sich auch in den Bildern von **Al-Gazzār**.

9.1.5. Vergleich mit Gauguin

Die Ähnlichkeit der in vielen Bildern vorkommenden Körperhaltung der Frauen bei **Al-Gazzār** und Gauguin ist unübersehbar.

9.1.6. Vergleich mit Pall Delvaux

Al-Gazzār und Delvaux sind symbolistische zeitgenössische Künstler. Sie stammen von zwei verschiedenen Ländern und Kulturen, haben aber trotzdem Gemeinsamkeiten. **Al-Gazzār** war von 1957 bis 1961 in Europa und auch in Belgien. Er hatte mehrere Ausstellungen in Europa, davon eine gemacht in Brüssel. Möglicherweise haben sich die beiden Künstler gekannt.

Ihre Kompositionen sind ähnlich symmetrisch. Die Figuren verteilen sich um eine Mittelachse.

Die Figuren sind bei den beiden Künstlern von der Umgebung isoliert. Jede Figur lebt in sich getrennt von den anderen. Ihre Gesichter sind ausdruckslos.

Die Visionen der beiden Künstler ähneln sich sehr: **Bild Nr. 25 (Die Welt der Geister)**, 1933 von **Al-Gazzār**, **Bild Nr. 148 (Die Grablegung)** 1937 von Delvaux. **Bild Nr. 13 (Ohne Titel)** von **Al-Gazzār** und **Bilder Nr. 146 (Die badenden Nymphen)** und **Nr. 150 (Das grüne Sofa)** von Delvaux scheinen einen gegenseitigen Einfluss nahe zu legen.

9.1.7. Vergleich mit Scipione

Al-Gazzār hat vier Jahre in Rom gelebt. **Al-Gazzār** und Scipione sind symbolistische Künstler. Beide Künstler litten unter einer schweren Krankheit. Daher erstaunen gewisse Ähnlichkeiten nicht. Sie zeigen sich in Themen wie Magie, Tod, Apokalypse ... und gehen noch weiter. Der Vergleich von **Bild Nr. 155, Bild Nr. 155 „Kardinalsdekan“**, von Scipione mit dem **Bild Nr. 48, "Der Hellscher"**, von **Al-Gazzār** ergibt identische Kompositionen, Motive, Bewegungen und Perspektiven. Sogar das Schlüsselsymbol in dem Bild von Scipione findet sich auch in verschiedenen Bildern von **Al-Gazzār**

9.1.8. Vergleich zwischen Al-Gazzār und hamed Nada

Die Themen der Bilder von Nada und von **Al-Gazzār** in der zweiten (volkstümlichen) Phase sind sehr ähnlich.

Die Bewegung bei Nada geht, wie bei **Al-Gazzār**, oft von Armen und Beinen aus.

Die Bilder von Nada wie von **Al-Gazzār** zeigen Handlungen in geschlossenen Räumen. Dann verschwindet der Raum langsam in einem flachen Hintergrund.

Beide Künstler haben sich mit den gleichen Schichten der Gesellschaft beschäftigt.

9.1.9. Der ägyptische Einfluss

Der ägyptische Einfluss auf die Werke **Al-Gazzārs** ist ein Thema, das bis jetzt nicht diskutiert wurde.

Viele Kompositionen bei **Al-Gazzār** sind wie in der altägyptischen Malerei sehr stark symmetrisch und verwenden horizontale Aufteilungen. Die Komposition des T oder des Regenschirms findet sich ebenfalls häufig in der altägyptischen Malerei.

Viele der von **Al-Gazzār** verwendeten Symbole entstammen der pharaonischen Malerei, teilweise auch dem hieroglyphischen Alphabet.

Der Einfluss der pharaonischen Kunst auf **Al-Gazzār** ist nicht nur an der Komposition oder den Symbolen auszumachen, sondern auch an den Figuren und ihren Positionen.

9.2. Ergebnisse

Trotz der vielfältigen Literatur, die über **Al-Gazzār** schon erschienen ist, wurden meiner Meinung nach entscheidende Seiten des Künstlers bisher nahezu unberücksichtigt gelassen. Immer ist betont worden, dass **Al-Gazzār** derjenige Künstler sei, der sein Werk am stärksten den unterprivilegierten Schichten des Volkes gewidmet habe, d.h. in dessen Bildern sich das Schicksal des einfachen Volkes am stärksten widerspiegele. Stellvertretend sei folgendes Beispiel angeführt:

In einem Artikel von Yosef Amin heißt es:

„Er (Al-Gazzār) erlebte die Revolution von 1952. Er sah die Siegesumzüge, erlebte die plötzlich möglich gewordene freie Entwicklung der Wissenschaft bis hin zum Studium des Universums an den Universitäten, er sah die Märsche der Arbeiter zu ihren Fabriken und zum Assuan-Staudamm. Er erlebte die Befreiung der Bauern aus der Knechtschaft des Feudalismus zur eigenverantwortlichen Besitznahme und Bearbeitung des Ackerlandes.

Er schuf aus der Fülle der Erlebnisse eine großartige Kunst, die sein großes Mitgefühl für die Geschehnisse zum Ausdruck bringt: z.B. in „Der Sieg“, „Der Traum“, „Port-Said“, „Gerechtigkeit“, „Al-Missaq“, „Assuan-Damm“ und „Der Frieden“.

Die meisten der Artikel über **Al-Gazzār** trugen und tragen noch heute Überschriften wie: *„Al-Gazzār, der Künstler der Revolution“, „Identität und Revolution“, „Der Geruch des Ostens und die Schweiz der Bauern“.*

Mit der Betonung und Übertreibung der Darstellung seines politischen Engagements für das unterdrückte Volk wurde der Künstler in ein bestimmtes Klischee gepresst, das ein weiteres Hinterfragen unnötig erscheinen ließ.

Weder wurde ernsthaft über die Formensprache des Künstlers diskutiert, noch über die zahlreichen Faktoren, die ihn beeinflusst haben, gesprochen, noch die reichhaltige Symbolik seiner Bilder untersucht.

9.2.1. Zur Formensprache

Die Kompositionen **Al-Gazzārs** sind symmetrisch aufgebaut, gleich, ob es sich um eine so genannte T-Komposition, eine Regenschirm-Komposition, eine Vertikal-Komposition oder eine Kreis-Komposition handelt.

Al-Gazzār wählte diese strenge Symmetrie, um erstens eine starke äußere Stabilität herzustellen, mit Hilfe derer er die Gegensätze im Bild auszubalancieren verstand. Zweitens benutzte er die Symmetrie, um die Symbolik seiner Bilder zu unterstreichen, und drittens bewirkt die Symmetrie eine gewisse Entfernung aus der beweglichen Welt der Realität in die absolute und ewige starre Welt der Ideen und Bedeutungen.

Die einzelnen Figuren sind isoliert voneinander, sie scheinen sich in Einzelhaft zu befinden (siehe den Mann **im „Zirkuswagen“, Bild Nr. 43**); sie wirken sehr starr und träge, Bewegung wird nur mit Hilfe der Hände ausgedrückt. Die Gesichter bleiben vielfach ohne Ausdruck, was wiederum die Symbolik der Figuren betont.

9.2.2. Zum Einfluss

Al-Gazzār ist von verschiedenen Epochen und Künstlern beeinflusst worden. Seit seiner Kindheit beschäftigten ihn die altägyptische Malerei und die Welt der Hieroglyphen.

Auch die historische pharaonische Dimension wurde bis heute nicht diskutiert. Diese ist, wie ich sie verstanden habe, eins von mehreren Mitteln, um die Fesseln der aktuellen Prinzipien zu brechen und der Phantasie absolute Freiheit zu geben, um sich von heutigen Verboten zu befreien und plötzlich vieles möglich zu machen. Die Anleihen aus der pharaonischen Kunst eröffnen die Chance, die Fragmente des Lebens in einer neuen Art darzustellen und die eigenen Wünsche zu befreien.

An europäischen Künstlern beeinflussten **Al-Gazzār's** Werk vor allem James Ensor und Paul Gauguin.

Al-Gazzār verstand es meisterhaft, die verschiedenen Einflüsse in sein Werk zu integrieren und sie für seinem Stil nutzbar zu machen. Sie wirken nie fremd in seinen Bildern; er verwandelte z.B. die altägyptischen Hieroglyphen in volkstümliche Tätowierungen und veränderte damit ihre ursprüngliche Bedeutung. Er hauchte den (von Gauguin und Ensor übernommenen) Gesichtern eine ägyptische Seele ein, besser gesagt, seine Seele, und machte sie damit zu seinen eigenen Figuren.

9.2.3. Zur Symbolik

Die Botschaft der Symbole, mit denen **Al-Gazzār** seine Werke getarnt hat, halte ich für ihre eigentliche Aussage. Zur Verifizierung meiner These und zur Erhärtung meines Urteils führe ich einige ausgewählte Beispiele an:

1. Die Unterschichten des Volkes sind schon immer ein wichtiges Thema in der modernen ägyptischen Malerei gewesen. Die großen Meister **Rageb ʿAyyad (Bild Nr. 129)**, **Maḥmūd Saʿid (Bild Nr. 130)**, **ḥamed Nada (Bild Nr. 114)** und **ḥamed ʿOways³⁹⁰ (Bild Nr. 131)** haben sich mit diesem Thema beschäftigt. Jeder dieser Künstler hat diese Volksgruppe anders verstanden und dargestellt. **Maḥmūd Saʿid** fasste sie als aktiv und lebhaft auf; für **Rageb ʿAyyad** war sie ein Symbol für Freude

³⁹⁰ ḥamed ʿOways, 1919, Maler, ehemaliger Rektor der Kunstfakultät in Alexandria

und harte Arbeit, Nada sieht in ihr die Verwirklichung von Liebe, Romantik, Freude, Musik und Dynamik. Bei **Al-Gazzār** jedoch erscheinen die Menschen der Unterschicht total anders: Sie sind träge, hypnotisiert, resigniert, sündig und gierig. Er sah sie, wie sie sich selbst vielleicht nicht sehen konnten, wie sie vielleicht auch gar nicht sind, sondern wie er sie sehen wollte. Er hat ausgedrückt, was ihm persönlich wichtig war.

2. **In Bild Nr. 25, „Die Welt der Geister“**, ist eine Welt dargestellt, die mit der Welt der Unterschicht nichts zu tun hat. Der Raum und die Sarkophage entsprechen nicht den Beerdigungszeremonien im heutigen Ägypten. Die Personen, die in den Sarkophagen liegen, sind nicht aus dieser Welt. Und auch die die Toten betrauernden Figuren gehören keiner bestimmten ägyptischen Volksklasse an. Der dargestellte Raum entspricht der inneren Welt **Al-Gazzārs**, und die darin befindlichen Personen sind seine eigenen Phantasiegestalten und nicht Mitglieder einer bestimmten Gesellschaftsschicht.
3. **Al-Gazzār** war als sehr konservativer Lehrer bekannt, der sich zu Lebzeiten in einem Artikel gegen das Malen nach lebenden Akten ausgesprochen hat³⁹¹ in einer Zeit, als Akt-Malerei und Akt-Posen schon als normal und selbstverständlich empfunden wurden³⁹². In seinen Bildern jedoch drückte sich eine andere Persönlichkeit aus. Hier kamen die unterdrückten Bereiche der Person zum Vorschein, Bilder voller Sexualität, Erotik, Sehnsucht und Libertinismus (**„Ein Liebhaber der Geister“**, **„Karneval der Liebe“**...).
4. Er schien äußerlich ein gläubiger und praktizierender Muslim. In seinen Bildern aber erscheint der Islam wie eine schwere hinderliche Last (**Bild Nr. 34, „Angstbetreuer“**, **Bild Nr. 48, „Der Hellscher“**, **Bild Nr. 44, „Der kleine Teufel“**).
5. Die Welt in **Al-Gazzārs** Bildern ist eine freie Welt der Magie, schwarzen Magie, des Aberglaubens und der Phantasie. Sie lehnt Gewissheiten ab und ignoriert die Grenzen der Logik. Es ist nicht die Welt der Unterklassen, sondern seine eigene Welt, wie er selbst formuliert hat.

□³⁹² siehe Kapitel 1: ʿer ist ābd āl-Hadi āl-Gazzār
Dokument Nr.1.

6. In der ersten Phase von **Al-Gazzārs** Malerei wiederholt sich das Motiv der nackten Frau. Zudem verwendete er in dieser Zeit oft die Muschel. Sie stand für die Gebärmutter oder einfach für Lust und Sexualität (**Bild 1, 2, 3**).
Diese Phase ist gezeichnet vom Konflikt zwischen dem Begehren und dem Verbotenen (**Bild Nr. 3, 6, 7**).

7. **In der zweiten Phase** zeigen die Bilder **Al-Gazzārs** viele **Gegensatzpaare: Begierden und Religion, Gott und Teufel ...** Diese Dualität bestimmt verschiedene Bildern (**Bild Nr. 54 „Ein Liebhaber der Geister“**). Sie repräsentiert sein Leben und seine Persönlichkeit. Dualität war das Hauptanliegen des Künstlers, mit ihr lag er im Kampf, sie galt es zu vereinen und darzustellen:

„Kunst ist nicht nur ein Ausdruck der menschlichen Emotionen und Instinkte, sondern eine Darstellung aller menschlichen Gefühle und Widersprüche in einer ausgewogenen Einheit³⁹³“.

9.3. Fazit

Über Al-Gazzār wurde mehr als über jeden anderen Künstler in Ägypten geschrieben. Indes hat die umfangreiche Literatur seine eigentliche Struktur und die Vielschichtigkeit seiner Persönlichkeit ebenso wenig aufgedeckt, wie sie seine innere Welt erschlossen hat.

Die Struktur seiner Persönlichkeit ist aus einem Geflecht von Faktoren hervorgegangen, darunter die Krankheit, die ihn von Kind an wie der eigene Schatten begleitet hat, die Selbstisolation und Einsamkeit. Hinzu kommen die extrem religiöse Erziehung und die konservative Sozialisation. All diese Komponenten verbergen sich hinter den Themen und Motiven, die er für seine Bilder wählte. Aber jene Komponenten kommen nicht direkt zum Ausdruck, sondern werden in mehreren Ebenen von direkten Darstellungen und Metaebenen von symbolischen Darstellungen abstrahiert. Die komplexen Bilder reproduzieren die Widersprüchlichkeit, die in seiner Person angelegt war.

³⁹³

Dokument 3

Die Einordnung Al-Gazzārs als ein Künstler, der die unteren Volksschichten darstellt und ihr Verhalten kritisiert, erweist sich bei kritischer Reflexion als eine Verflachung und Banalisierung seines komplexen Schaffens.

Die scheinnegative Darstellung von Volksglauben kann man wohl zurecht als „Kritik an Volk und seiner Kultur“ sehen, vielleicht ist es die übliche Kritik aus den arthodoxen Konservativen Islamverständnis seiner Erziehung, die durchscheint.

"Lass mich in der Magie, die ich liebe, leben. Ich will die Wahrheit der Dinge nicht wissen. Ein Leben, das nur auf Wissen aufbaut, ist unerträglich".

10. Kapitel

Anhang 1

10.1. Das Werk „Abd Al-Hādī Al-Gazzār von 1942 bis 1966

10.1.1. Phase 1: („Muscheln- und Frauen Gruppe“) von 1942 bis 1948

10.1.1.1. Schwarzweiß

Bild (1)

Akt, chinesische Tinte auf Papier, 33 x 26 cm, 1942

Privatsammlung, Frau **Al-Gazzār**

In diesem Bild befinden sich im Vordergrund eine große weibliche und im Hintergrund oben links zwei andere weibliche Figuren. Alle Figuren sind mit Konturen und ohne Schattierung ausgeführt.

Bild (2)

„Ohne Titel“, chinesische Tinte auf Papier, 23 x 28 cm, 1942

Privatsammlung, Frau **Al-Gazzār**

Vorne ist eine große sitzende weibliche Figur mit einer Muschel dargestellt. Hinter dieser Figur befindet sich eine weitere sitzende, etwas kleinere weibliche Figur. Dahinter ist noch eine riesige Muschel. Oben links ist noch eine weibliche stehende Figur. In der rechten vorderen Ecke erblickt man eine an ihrem Schließmuskel beschädigte Muschel. Starke Hell-Dunkel-Konturierungen verleihen den Formen Züge von Dynamik und Schwermut (Gesicht der Frau), in den hellen Partien des Fleisches, aber auch im Inneren der Muschel verspürt man verlockende Wärme.

Bild (3)

„Ohne Titel“, chinesische Tinte auf Papier, 34 x 27 cm, 1942

?

Eine große nackte weibliche Figur liegt in einer großen Muschel wie in einem Bett. Ihr Mund ist geöffnet, ihre Brüste sind erregt, aber sie kreuzt ihre Hände über dem Schoß. Rechts zwischen zwei Muschelzacken steht eine kleine nackte, körperlich nicht identifizierbare Gestalt, der die Frau den Kopf zuwendet.

Bild (4)

Portrait, Bleistift auf Papier, 17 x 27 cm, 1942

Privatsammlung, Usama Mahmoud

Ein Kopf, der nach oben schaut.

Bild (5)

„Ohne Titel“, chinesische Tinte auf Papier, 35,5 x 25,5 cm, 1944

Privatsammlung, Frau **Al-Gazzār**

In diesem Bild sind vorne und hinten Bambusbäume. In den Bäumen sind Löcher, in denen sich Frauen in verschiedenen Körperhaltungen befinden. Auf dem Boden sind ebenfalls Menschen in verschiedenen Positionen.

Bild (6)

„Ohne Titel“, Tinte auf Chinapapier, 16x25cm, 1944

Privatsammlung, Dr. Scharaqawi

Nackte Männer stehen mit gequältem Gesichtsausdruck bis zum Hals in dunklem Wasser.

Bild (7)

„Ohne Titel“, chinesische Tinte auf Papier, (?) 1944

?

Drei große Figuren in der Mitte. Die mittlere ist ein Mann. Er trägt eine andere liegende Figur, deren Brust offen ist. Die dritte Figur, im Profil dargestellt, sieht nach oben und hebt die Hand. Im Hintergrund sind viele Muscheln und Menschen, die miteinander verschmelzen. Das Bild ist mit Linien und Schattierungen versehen.

Bild (8)

"Ohne Titel", Kohle auf Papier, 30,5 x 24,5 cm, 1946

Privatsammlung, Dr. **Mansūr**

Menschenkörper und Köpfe auf dem Boden. Figuren, die wie Geister aussehen.

Bild (9)

"Ohne Titel", chinesische Tinte auf Papier, 18,5 x 16,5 cm

Museum für Moderne Kunst, Kairo, Kairo

Eine weibliche Figur, die nach rechts guckt und auf erhöhtem Boden sitzt. Hinten sieht eine Figur nach links. Unten ist Wasser, drumherum Muscheln.

10.1.1.2. Phase 1: („Muscheln- und Frauen Gruppe“) von 1942 bis 1948
Farbiges

Bild (10)

"Ohne Titel", Pastell chinesische Tinte, (?) 1942

Kulturministerium

Eine große weibliche Figur liegt vorne neben einer Muschel. Hinten sind mehrere Muscheln. In einer Muschel lenkt eine Figur ein Pferd, das die Muschel zieht.

Bild (11)

"Ohne Titel", Pastell und Tinte, 24 x 18 cm, 1942

Museum für Moderne Kunst, Kairo

Der Kopf eines Tieres kommt aus einer Muschel heraus. Links unten ist eine Figur., rechts unten ein Baum.

Bild (12)

"Ohne Titel", Pastell und Tinte, 16 x 24,5 cm, 1942

?

In der Mitte ist eine große dunkelblaue Muschel. Links und rechts der Muschel sind zwei Figuren mit zwei großen Händen. Oben ist ein Bogen, der wie eine Feder aussieht. Unten sind Wasser und unfertige Figuren.

Bild (13)

„Ohne Titel“, Öl auf Celotex, 80 x 120 cm, 1943

Museum für Moderne Kunst, Kairo

Eine weiße, rundum beschädigte Muschelschale schwimmt auf blauem dunklem Wasser, umgeben von toten Bäumen. In der Muschel liegt eine nackte Frau mit geöffneten Beinen, die mit einer Hand die Scham bedeckt und den Kopf nachdenklich in die andere Hand stützt. Um sie herum drei weitere nackte Frauen, zwei bis zur Scham im Wasser, einer steht das Wasser sogar bis zum Mund. Alle Frauen scheinen in unangenehmen

Gedanken (Reue?) befangen. Die Szene wirkt von der Farbigkeit her gespenstisch, infernal.

Bild (14)

„Ohne Titel“, Pastell und farbige Stifte, 64 x 68,5 cm, 1945

Privatsammlung, Al-Bahr

Das Bild ist von oben durch dunkles Braun gerahmt, aber unten offen. In der Mitte sitzt eine männliche Figur und hinten sind männliche und weibliche Figuren in verschiedenen Positionen zu sehen. Auf dem Boden sind Fische und unfertige, verschmolzene Figuren.

Bild (15)

„Ohne Titel“, Pastell und Tinte, 34 x 43 cm, 1946

?

Zwei Muscheln auf dem Boden. Zwei Figuren, die wie umgedrehte Beine aussehen. Im Hintergrund sind noch zwei unfertige Figuren, die nach oben wachsen. Rechts unten ist etwas, das wie Wasser aussieht.

10.1.2. Phase 2 („Populistische Gruppe“) von 1948 bis 1962

10.1.2.1. Schwarzweiß

Bild (16)

Ohne Titel, chinesische Tinte auf Papier, 53 x 55 cm, 1948

Museum für Moderne Kunst, Kairo

In der Mitte ist ein Esel. Vor dem Esel sieht man eine weibliche Figur von hinten. Rechts sitzt ein Mann am Tisch mit Wasserpfeife. Ganz vorne links ist ein Stuhl.

Bild (17)

Ohne Titel, 30 x 20 cm, Kohle auf Papier, 1948

?

Das Portrait eines Mannes. Auf der Schulter trägt er eine Vase mit Motiven. Die Figur trägt Ketten und Ohrringe.

Bild (18)

"Das Festival der Derwische", 70 x 100 cm, Kohle auf Papier, 1948

?

Ein männliches Portrait rechts und ein weibliches links. In der Mitte ist eine Zeichnung von einer Figur, einer Schlange und einer Pflanze. Oben ist ein Schwert mit der Zeichnung einer Schlange mit männlichem Kopf. Der Hintergrund ist voller Zeichnungen.

Bild (19)

"Schicksal", chinesische Tinte, (?) 1949

Museum für Moderne Kunst, Kairo

Das Portrait eines Mädchens. Über dem Kopf ist ein Arm in waagerechter Position. Links ist noch ein Arm, der nach unten weist. Über dem Kopf ist eine Ratte, die aus einem Ei

oder aus einer Muschel kommt. Hinter dem Kopf ist eine Stuhllehne. Der Arm links ist voller Tätowierungen.

Bild (20)

Ohne Titel, chinesische Tinte auf Papier, 38 x 50 cm, 1949

Privatsammlung, Frau **Al-Gazzār**

Eine Frau liegt auf einem Bett. Links hinter dem Bett steht ein Mann. Im Vordergrund rechts auf einer Bank sitzen ein Mann und eine Frau. Links unten ist eine Schildkröte. Auf dem Bett sind Zeichnungen von Figuren, Buchstaben und folkloristischen Motiven. An der Wand befinden sich auch Motive. Neben der sitzenden Frau steht ein Wassertopf.

Bild (21)

Ohne Titel, chinesische Tinte auf Papier, (?), 1950

?

Ein Profil mit vielen Linien und Löchern.

Bild (23)

"Das Leben des Volkes", chinesische Tinte auf Papier, 38 x 37 cm, (?)

?

Ein Mann und eine nackte Frau auf einem Tier, das wie eine Mischung aus Pferd und Kamel aussieht. Im linken Fuß des Kamels steckt ein Messer. Im Hintergrund befinden sich Bäume, evtl. Palmen. Links befinden sich zwei sehr kleine Figuren an einem Fenster. Unter dem Kamel sind zwei Figuren, jede hat ein Auge, eine hat ein Ohr und die zweite trägt einen Rosenkranz.

Bild (24)

"Geisterbeschwörung", chinesische Tinte auf Papier, 55 x 40 cm, 1952

Museum für Moderne Kunst, Kairo

Zwei Personen sitzen sich an einem Tisch gegenüber. Neben dem Tisch steht ein Mann. Der Mann bedeckt seine Augen. Um sie herum sitzen mehrere Personen auf dem Boden. Auf dem Tisch sind eine Zeichnung des Teufels, eine arabische Wasserkanne und eine leere Schale.

Bild (25)

"Die Welt der Geister", chinesische Tinte auf Papier, 40 x 55 cm, 1953

Außerministerium

Mehrere Särge aus Stein, die in einer Reihe nebeneinander stehen. In jedem Sarg ist eine liegende Person. Auf der zweiten sitzt ein schwarzer Vogel. Die Hand des ersten liegenden Menschen ist tätowiert. Rechts neben jedem Sarg befindet sich eine Stele mit einem Kopf. Um die Köpfe herum sind Seile geknotet. Auf dem Boden links sitzt eine kleine weibliche Figur. Rechts in einer offenen Kugel sitzen zwei nackte Figuren. Im Vordergrund befinden sich zwei Blätter mit magischen Symbolen und ein Insekt, das aus einem Gefäß kommt.

Phase 2 („Populistische Gruppe“) von 1948 bis 1962

10.1.2.2. Farbiges

Bild (26)

"Der Karneval der Liebhaber", 70 x 99 cm, Öl auf Karton, 1948

Kulturministerium, Kairo

Links sitzt ein nackter Mann auf einem Stuhl. Rechts sitzt eine nackte Frau auf dem Boden. Auf dem Oberschenkel der Frau sitzt eine Katze. Zwischen dem Mann und der Frau läuft eine Schildkröte. Oben schwebt eine nackte Frau, die ein Vogelnest mit zwei Eiern trägt. Im Hintergrund befinden sich mehrere nackte Menschen in verschiedenen Positionen und eine Kuh.

Bild (27)

"Die Frau mit dem Fußreif", Öl auf Leinwand, 107 x 80 cm, (?)

?

Eine nackte Frau sitzt auf einem Sofa. Sie trägt einen Fußreif. Vor ihr steht ein Metalltisch, auf dem ein Vogel sitzt.

Bild (28)

"Die Verrückte", Öl auf Karton, 85 x 70 cm, (?)

?

Eine Frau mit sehr langen Haaren. Rechts neben der Frau sind Treppen und eine Tür. Auf der rechten Seite des Bildes ist ein Schrank. Auf dem Boden liegt ein Tierfell. Ganz links vorne kommt der Kopf eines Mannes aus einem Loch in der Wand. Über dem Mann hängt ein Schlüssel an der Wand. In der Mitte befinden sich ein Vogel, eine Hand und ein Haken.

Bild (29)

"Adam und Eva", Öl auf Karton, 96 x 68 cm, 1948

?

Ein Mann und eine Frau. Bei ihren Füßen sind eine Katze, eine Muschel und eine Pflanze.

Bild (30)

"Die Hochzeit von Selikha", Öl auf Karton, 96 x 68 cm, 1948

?

In der Mitte des Bildes steht eine Frau mit einer Blume, vor ihr eine hohe Flasche. Unten und halb vor der Frau befindet sich ein Lebewesen, das wie eine Mischung aus Kater und ein Hase aussieht. Hinter der Frau steht ein Mädchen.

Bild (31)

"Der Hunger", 68 x 96 cm, (?), 1948

Kulturministerium, Kairo

Eine Reihe von barfüßigen Frauen in verschiedenen Haltungen. In der Mitte ist ein Mädchen. Vor den Frauen stehen leere Teller und Töpfe.

Bild (32)

Ohne Titel, Öl auf Karton, 65 x 75 cm, ?

?

In der Mitte des Bildes ist ein grünes Doppelbett, unter dessen Baldachin eine Frau liegt. Rechts und links neben dem Bett sind zwei Figuren, deren Körper von weißen Bettlaken verdeckt werden. Im Hintergrund sitzen viele Menschen auf dem roten Boden. Hinter dem Doppelbett befindet sich eine Person. Vorne stehen ein weißer und ein brauner Pfau.

Bild (33)

"Der Wassermann", Öl auf Leinwand, 95 x 68 cm, 1950

?

Im Vordergrund steht ein Wassermann in bräunlichen Farben. Hinter ihm rechts sitzt auf dem Boden eine Frau. Ganz hinten links steht noch ein Mann. Die beiden Figuren im Hintergrund sind in blassen grauen Farben gehalten.

Bild (34)

“Straßenkino (Die Box des Lebens)“, Öl auf Karton, 64 x 48,5 cm, 1951
Museum für Moderne Kunst, Kairo

In der Mitte des Bildes ist ein Schrank in hellen bräunlichen Farben. Rechts sitzt ein Mann mit einer roten Hose auf einem Stuhl. Links sitzt eine Frau in einem weißen Kleid, den Kopf auf den Schrank gestützt. Vorne in der Mitte sitzt ein Affe. In der Mitte des Schanks hängt ein Blatt Papier mit einer Zeichnung eines Lebewesens, das wie eine Mischung aus Tintenfisch und ein Skorpion aussieht. Links hinter der Frau ist eine Tür mit einer roten Hand. Hinter dem Mann ist ein Fenster.

Bild (35)

"Der Schlangenfresser", 75 x 69 cm, Öl auf Leinwand, 1951
Museum für Moderne Kunst, Kairo

Rechts befindet sich ein einarmiger Mann mit rotem Haar und weißem Haarband. Der verstümmelte Arm hat eine Tätowierung. Aus dem Mund des Mannes hängt eine Schlange. Der Mann trägt mehrere Ketten, und auf seine Bekleidung zeigt mehrere Motive. Neben dem Mann rechts ist ein Kopf einer Frau mit einem einzelnen Auge und einer vierfingrigen Hand auf dem Mund. Der Kopf der Frau liegt auf einem grauen Stein. Links dahinter ist ein dunkler blauer Schrank. Links und rechts vom Kopf des Mannes sind zwei Schlüssel.

Bild (36)

"Angstbetreuer", Öl auf Leinwand, 70 x 38,5 cm, 1951
Kulturministerium, Kairo

In der Mitte steht ein hinkender Mann, der ein Kind trägt. Der Mann hat ein weißes Hemd und eine schwarze Hose an. Der rechte Arm, an dessen Hand er einen Ring trägt,

ist erhoben. Hinter dem Mann ist ein gelber Schrank. Der Kopf des Mannes wird von einem schwarzen Rechteck aus Eisen bedeckt. Es hat einen großen Schlüssel aus Eisen. Die linke Hand, die das Kind trägt, hat eine Tätowierung. In dem schwarzen Rechteck steht die Sure 2, Vers 255, aus dem Koran.

Bild (37)

"Ich höre nichts", Öl auf Leinwand, 110 x 70 cm, 1951
Kulturministerium, Kairo

Vorne in der Mitte sitzt ein Mann auf einer Rolle mit zwei geöffneten Händen und zwei Ohren an einer Seite. Vor dem Mann steht ein grüner Hahn. Auf dem Fuß des Mannes liegt ein Geldstück. Hinter dem Mann sind drei Särge.

Bild (38)

„Die Familie“, Öl auf Karton, 100x70cm, 1951
Aussenministerium

In dem Bild sehen wir ein Kind mit erhobenen Händen, das vor seinen in das gleiche weiße Gewand gehüllten Eltern steht. Das Gesicht des Vaters ist nicht sichtbar, aber die Hände und Füße spiegeln den Zustand der Figur. Das Kleid des Kindes zerfällt in zwei Teile: links Rot und rechts Grün. Der Hintergrund ist in zwei Rechtecke geteilt: rechts Grün und links Rot.

Bild (40)

„Meditation“, Öl auf Leinwand, 68,5 x 92,5 cm, 1951
Museum für Moderne Kunst, Kairo

Ein grau-blaues Bild mit drei Figuren. Vorne in der Mitte ist ein nackter Mann in Rückenansicht. Im Hintergrund sind zwei Frauen: Die linke Frau ist auch nackt und sitzt auf einer Bank. Rechts ist eine rot gekleidete Frau, die auf der Bank steht. Diese zeigt auf ein Bild an der Wand, auf dem ein riesiger Igel und ein abgehackter Menschenkopf zu sehen sind. Unten im Vordergrund steht eine Schale mit einer langen schwarzen Schlange.

Bild (42)

„Der grüne Verrückte“, Öl auf Leinwand, 90x80 cm, 1951

Privatsammlung, Frau **Al-Gazzār**

Auf diesem Bild sieht man ein männliches Profil in Grün. Die männliche Figur trägt ein rotes Kleid und große Ohrringe. Genau in der Mitte des Bildes und in der Mitte des Kopfes ist eine rote Blume. Hinter dem Kopf sind zwei Arme und Hände, vor dem Kopf ist ein Schrank.

Bild (43)

„Zirkuswagen“, Öl auf Pappe, 70x100 cm, 1951

Privatsammlung, Frau **Al-Gazzār**

Im Bild ist ein großer Kasten oder Schrank, der von einem blendend weißen Pferd gezogen wird. In dem Schrank oder Kasten ist hinter Gitter ein Kopf zu sehen. Links geht eine Frau mit einem weißen Handtuch, und rechts im Hintergrund ist ein Mann mit zwei weißen Hunden. Der Schrank mit dem Pferd befindet sich in einer großen blauen Halle. Rechts hinter dem Pferd ist eine Leiter.

Bild (44)

„Der kleiner Teufel“, Öl auf Holz, 22x30 cm, 1952

?

Die ganze Bildfläche ist, bis auf einen spärlichen gelben Hintergrundausschnitt, ausgefüllt von einer blauen sitzenden Teufelsfigur mit verschränkten Armen. Gesicht, Hände, Füße und das Kleid sind übersät mit verschiedenen Symbolen und Tätowierungen. Rechts und links des gehörnten Kopfes finden sich Hufeisen-Symbole, von denen eins nach oben und eins nach unten weist.

Bild (45)

„Zwei Elefanten und ein Derwisch“, Öl auf Leinwand, 68x97,5 cm, 1952

?

Im Bild sind zwei sich liebkosende Elefanten zu sehen. Der rechte hat eine helle Farbe, was auf sein weibliches Geschlecht schließen lässt. Hinter ihm steht ein Derwisch mit rotem Haar, der sich mit dem Arm auf den Elefantenrücken stützt und eine hinter ihm

stehende Frau halb verdeckt. Beide Elefanten sind stark geschmückt. Auf dem dunklen Elefanten läuft eine Eidechse entlang. Im Hintergrund ist eine farbenfrohe Mauer zu sehen, vor der eine Frau mit rotem Haar und eine Katze entlanggehen.

Bild (46)

„Die Welt der Liebe“, Öl auf Leinwand, 90x50 cm, 1952

Außerministerium

Man sieht zwei bäuerliche Hauptfiguren: eine männliche Figur rechts und eine weibliche Figur links. Der Mann hält eine Schlange in der Hand, die Frau eine Kornähre. Die beiden Figuren sitzen in einem geschlossenen Raum. Rechts vor dem Mann ist eine verschleierte Frau, links vor der Frau ist eine nackte Frau, die sich zu einer Gebetsnische hin orientiert. Rechts vor dem Mann ist ein leeres Sofa, während links vor der Frau eine Frau in Gebetsposition ist. Links unten sitzt eine Taube auf zwei Eiern. Oben an den Wänden befinden sich verschiedene Bilder.

Bild (47)

„Die Schützlinge der Dame“, Öl auf Pappe, 62x93 cm, 1953

Museum für Moderne Kunst, Kairo

In dem Bild sehen wir drei Personen: Die äußere in Frontalansicht, die mittlere von der Seite. Der linke Arm weist jeweils in dieselbe Richtung und hält ein Geschenk, der rechte Arm jeweils abgewinkelt ist und nach oben rechts weist. Auf dem rechten Arm der rechten Person sitzt eine Eidechse, aus deren Maul sich ein Stacheldraht durch die Münder in das Auge der linken Person zieht.

Bild (48)

„Der Hellseher“, Öl auf Pappe, 76x52 cm, 1953

Museum für Moderne Kunst, Kairo

Im Vordergrund des Bildes sieht man eine große männliche Figur mit blauem Kleid auf einem Stuhl sitzend. Der Mann trägt einen roten Hut und hält mit der rechten Hand eine

Tasse. Direkt hinter ihm sieht man eine gemusterte lilafarbige Mauer, auf der eine Katze sitzt. Im Bildhintergrund sind mehrere Stühle und Personen zu erkennen.

Bild (49)

„Al-Mouled“ (Die Geburt der Dame), 90x90cm, Öl auf Leinwand, 1955
Kulturministerium, Kairo

In dem Bild sind viele Menschen in verschiedenen Tanzpositionen zu sehen. Man sieht auch verschiedene Trommeln. Die Hauptfarbe ist Rot. Der Hintergrund ist blau.

Bild (50)

„Zirkus“, Öl auf Pappe, 162,5x135 cm, 1956
?

Auf einem roten Untergrund, der am Horizont durch eine gelbe Häuserzeile begrenzt ist, sieht man im oberen Bildteil zwei halbmondförmig angeordnete Menschenreihen, von denen die hintere schwarz gekleidet ist und steht, die andere davor weiß gekleidet ist und sitzt. Zwischen ihnen ist eine Mauer. Links im Mittelteil des Bildes sieht man eine große weibliche Figur mit sechs Armen in verschiedener Haltung, wobei die mittleren Arme ein Grammophon tragen. Vor der Figur kniet bettelnd ein Mann in bettelnd. Rechts neben ihm ein auf den Boden gezeichneter Stier, der einen Mann zu tragen scheint. Vor ihnen ist ein Fahrrad. Ganz unten sind, von links nach rechts, zwei Männer, eine helle Frauenfigur, verschiedene Zeichnungen und eine Katze mit einem Baum auf einem Sockel.

Bild (51)

„Mann und Kater“, Öl auf Holz, 109x72 cm, 1956
?

Im Bild ist ein Mann mit einem schwarzen Kleid. Auf dem Kleid ist eine Zeichnung eines Tieres. Vor dem Mann auf einer Holzplanke sitzt eine Katze. Der Hintergrund ist unten

orange und oben grau. Der Mann hält die Planke mit beiden Händen. An der Planke hängt eine goldene Kette.

Bild (52)

„Bandong Konferenz“, ?, 1955

Kulturministerium, Kairo

In der Mitte des Bildes sieht man Präsident Nasser von Ägypten, gekleidet wie ein Mekkapilger, und auf seinen Händen eine Taube. An seiner rechten Seite sitzt Nehru von Indien und an seiner linken Seite Sukarno von Indonesien. Ganz rechts erkennt man König Faisal von Saudiarabien. Im Hintergrund sind weitere Politiker. Vor der Gruppe steht ein Tisch, auf dem links im Bild ein Affe sitzt, dessen Maul durch eine Kette verschlossenem ist.

Bild (54)

„Tag und Nacht“, Öl auf Karton, 45x37 cm, 1958

?

Auf rotem Untergrund beugt sich eine grüne männliche Figur von links nach rechts über die gesamte Bildbreite. In der Mitte des Bildes sieht man eine olivgrüne Frau in Rückenansicht, die Arme nach oben gestreckt. Unten vor ihr sitzt eine grüne Katze und sieht den Betrachter an. Der Vordergrund ist in Gelb gehalten.

Bild (55)

"Ginn hat sich verliebt", Öl auf Karton, 54x90 cm, 1953

?

Im Bild unten sieht man eine weibliche Figur. Unter der Figur sind eine Schlange und ein Hund. Über der Figur ist eine liegende Frau. Ganz oben links ist ein Krokodil mit einem männlichen Kopf. Links ist noch eine Frau. Auf dem Arm dieser Frau sitzt eine Eule. Überall sind Symbole und Zeichnungen. Der Hintergrund ist himmelblau.

Bild (56)

"Nackt geboren", Öl auf Karton, 48x60 cm, 1954

?

In dem Bild "Nackt geboren" sehen wir vier Personen, die folkloristisch gekleidet sind. Sie liegen kreisförmig auf dem Boden, umfassen sich an den Händen und bilden so einen Innenbereich, der hermetisch gegen die Außenwelt abgeriegelt ist. In diesem Innenbereich befindet sich ein weißes fischähnliches Wesen, das auf einer runden, dunkelbraunen Decke ruht, die den Innenraum fast ganz ausfüllt. Im Bauch dieses Fischwesens schläft ein Embryo. Der Hintergrund der ganzen Szenerie ist in dunklem Blau gehalten und gibt dem Bild etwas Universales. Um den Kreis herum figurieren Wörter.

Bild (59)

„Hellseher 2“ Öl auf Karton, 36x26 cm, 1959

In dem Bild ist eine große männliche Figur in der Mitte, wie ein Scheich gekleidet. Hinter der Figur sitzt eine Frau. Vor der Hauptfigur ist ein grüner Tisch. Auf dem Tisch sind eine Schildkröte, eine Kanne und zwei Spielkarten. Die Wand im Hintergrund ist voller Symbole. (S. 180)

Bild (61)

„Portrait der Frau des Künstlers“, Öl auf Celotex , 74x54cm, 1960

Privatsammlung, Frau **Al-Gazzār**

In dem Bild sitzt eine Frau auf einem Holzstuhl. Auf ihrem Schoß der Frau liegt ein grünes Buch. Die Hände sind in einer guten Position. Der Hintergrund ist durch Grün, gelb und Braun in drei Teile aufgeteilt.

10.1.3. Phase 3 („Politische Gruppe“) von 1960 bis 1966

Bild (73)

„Frieden“, Öl auf Leinwand, 170 x 80 cm, 1965

Präsidium, Kairo

In diesem Bild befindet sich im Hintergrund ein hoher weißer Tempel mit zwei braunen Flügeln. Hinter dem Tempel ist die See. Von dem Tempel führen viele Treppen nach unten, auf denen zwei Menschen tanzen. Am Fuß der Treppen sieht man eine kleine Menschengruppe. Vor dieser Gruppe befindet sich ein Tisch mit drei schwarz gekleideten Politikern. Links und rechts von den Treppen sind zwei große Menschengruppen, die verschiedene Schichten der Gesellschaft zeigen. In der Mitte des Bildes befindet sich eine Muschel, in der eine Frau mit einer Krone zu sehen ist. Hinter ihr zwei weitere Frauen mit zwei Kerzen. Links und rechts zwischen den Menschen arabische Fahnen.

Bild (74)

„Der Bau des Suez-Kanals“, (?), (?), 1964

Präsidium, Kairo

In diesem Bild sind überall Bauarbeiter. In der Mitte ist ein Tunnel, der den Kanal darstellen soll.

Bild (77)

„Der Bau des Assuan-Staudamms“, (?), (?), 1963

Kulturministerium, Kairo

Dieses Bild repräsentiert das große Projekt des Suez-Kanals bzw. des Baus des Assuan-Staudamms als Heldentat der Gegenwart, auf die Ägypten sehr stolz ist. Das Bild zeigt einen Riesen, der aus Maschinen besteht. Er symbolisiert den Damm, wie ihn die Regierung sah und propagierte. Um den Riesen herum sind ganz kleine Menschen, für Umfang und Reichtum des Projekts stehen.

Bild (78)

"Der Wiederaufbau von Port-Said", (?), (?), 1964

?

Hier zeigt der Künstler den Wiederaufbau der Stadt Port-Said nach dem Krieg aus verschiedenen Perspektiven. Wir sehen Soldaten als Symbol der Armee, die den Krieg gewonnen hat, Wissenschaftler mit Mikroskop, die die Stadt nach wissenschaftlichen Kriterien strukturieren, und Bauern, die ihren Pflichten nachgehen. Dieses Bild zeigt, dass die Maßnahmen der Regierung zum Wiederaufbau von Port-Said erfolgreich waren.

Bild (83)

„Das Labor“, chinesische Tinte auf Papier, 37 x 27 cm,

?

Auf dem Bild ist eine militärisch sitzende Figur. Der Hintergrund ist voller Maschinen. Die Figur beschäftigt sich mit kleineren Geräten.

Bild (84)

„Die Zeit“, chinesische Tinte auf Papier, 28 x 37 cm, (?)

?

Im Bild sind zwei Figuren: eine alte Frau, die auf einem Stuhl sitzt und rechts davon ein Monster, das auf einer Uhr steht. Die beiden Figuren sind miteinander durch eine Kette verbunden.

Bild (85)

„Al-Misaq“, "Das Buch der Regierung", (?), (?), 1962

Kulturministerium, Kairo

Auf dem Bild befinden sich drei Hauptfiguren. Die mittlere Figur stellt eine Frau dar, die als Baum gestaltet ist. Die Frau trägt auf dem Kopf einen Adler, das Symbol des Staates Ägypten, und in der linken Hand trägt sie das Buch "Al-Misaq", das Buch der Regierung. Die rechte Hand formt eine Beschwörungsgeste. Die Frau trägt eine Kette in Form des alten ägyptischen Skarabäus und hat einen grünlichen Körper als Symbol für Fruchtbarkeit. Das Kleid der Frau ist blau. Vor der Frau sind zwei Figuren: rechts ein Bauer in traditioneller Bauernbekleidung. In seiner rechten Hand hält er eine Baumwoll-

blüte und in der linken einige Weizensamen. Der Arbeiter links hingegen trägt den traditionellen Arbeiterschlüssel. Vorne rechts ist der bekannte Vogel 'Weißer Reiher'. Er steht auf der Eigentumsurkunde des Landes. Der linke Arbeiter schaut die Frau an. Vor ihm steht eine Maschine als Symbol für die Industrialisierung des Landes. Im Hintergrund ist ein Seehafen mit Schiffen zu sehen. Ganz klein dargestellt sind ein Scheich und ein Priester, die sich umarmen.

10.1.4. Phase 3 („Sphärische Gruppe“) von 1960 bis 1966

Bild (79)

"Männer und Eisen", Öl auf Spanblatt, 121 x 85 cm, (?)

Museum für Moderne Kunst, Kairo

Auf dem Bild sind Portraits, Muscheln und viele miteinander verschmelzende Maschinen.

Bild (80)

„Mechanische Schicksal“ Wasserfarbe auf Papier 28x23 cm, 1964.

Museum für Moderne Kunst in Kairo.

Eine Konstruktion aus Maschinen, Geräte, Schläuchen ... In der Mitte des Bildes ist oben der Kopf eines Menschen mit einem Astronautenhelm, er umarmt ein gehörntes Tier aus der Legende. Unten in der Mitte ist der Kopf eines Mädchens zu sehen.

Bild (81)

„Astronom“, chinesische Tinte auf Papier, 29 x 35, 1964

Museum für Moderne Kunst, Kairo

In einer großen Maschine mit zwei Armen versteckt sich ein Pilot.

Bild (82)

“Ein Körper aus dem Himmel“, (?), (?), (?)

Museum für Moderne Kunst, Kairo

Auf der rechten Seite ist vertikal ein großer metallischer Gegenstand zu sehen. Unten sind lauter kleine menschliche Figuren, die sich in einem Horrorzustand befinden. Im Hintergrund und an der linken Seite sind Ruinen. Das Bild ist in warmen Farben gemalt.

Anhang 2

10.2. Bilder von Nada

Bild Nr. 107

„Im Café“

Tinte auf Papier, 24,5 x 31,5 cm, 1948

Ein offensichtlich armer junger Mann hockt, seine Spielkarten betrachtend, auf dem Boden. Er trägt Tätowierungen (Schlangen, wie bei **Al-Gazzār**) auf dem Arm. Neben liegt eine Katze zusammengerollt auf einem Stuhl, misstrauisch aus einem halbgeöffneten Auge blinzeln.

Bild Nr. 108

„Harmonie“

Tinte auf Papier, 2,5 x 35 cm, 1948

In einem düsteren Innenraum befinden sich sechs nackte Personen, die sich zu drei Paaren zusammengetan haben: im Vordergrund rechts ein Mann und eine Frau auf dem Boden hockend, ins Liebesspiel versunken. Links neben ihnen, ebenfalls auf dem Boden sitzend, zwei Frauen. Links daneben im Vordergrund steht sehr auffällig und beinahe so groß wie die Frauen ein Paar hölzerne Pantinen. Im Hintergrund stehen ein Mann und eine Frau mit den Gesichtern zur Wand, die Hände erhoben. An den Wänden sind verschiedenartige Symbole und Kritzeleien.

Bild Nr. 109

„Die Rede der Verliebten“

Acryl auf Papier, 38 x 33 cm, 1955

Die ganze linke Bildhälfte füllt eine auf dem Boden sitzende stolze Frau in Blau-Grün. Ornamenten in Saum-, Gürtel- und Schulterbereich muten wie Zinnen arabischer Paläste an. Ihr gegenüber, etwas kleiner, hockt ein Mann auf dem Boden, ist in den gleichen Farben gehalten, ebenso flächig dargestellt. Auf seinem Oberarm ist eine Schlange (siehe **Al-Gazzār**) und auf seinem Kopf ein Sägeblatt wie ein Horn, das aus dem Bild austritt.

Bild Nr. 110
„Morgenlied“

Plastikfarben auf Papier, 38 x 32 cm, 1956

Im Zentrum des Bildes liegt bzw. kniet eine Frau, flächig-zweidimensional dargestellt, blass im Gesicht, in Weiß-Blau gekleidet.

Ein Knabe steigt die Treppe zu ihr hoch, er hält ein Huhn wie eine Trophäe am ausgestreckten Arm über den Kopf. Ein Hahn oben rechts scheint aus dem Bild zu laufen, unter seinen Füßen sind im Boden zwei Eier verborgen.

Bäuerliche Menschen ohne Schuhe mit einfacher Kleidung; Fruchtbarkeitssymbole (Eier, Huhn, Hahn).

Bild Nr. 111
Zwillinge

Öl auf Holz, 135 x 138 cm, 1969

In der Mitte des Bildes auf weißem Untergrund sitzen zwei Mädchen, schauen nach links. Flächig und zweidimensional dargestellt, aber die Gliedmaßen wirken grazil und elegant.

Bild Nr. 112
„ḥassan und Na•ima“

Öl auf Leinwand, 123 x 135 cm, 1969

In der Mitte des Bildes zwei Figuren auf weißem Grund. Die linke, größere soll eine sitzende Frau darstellen, das Gesicht ihrem Gegenüber zugewandt, einem männlichen (?) Kopfmensch mit rudimentären Armen und Beinen. In den Hintergrund sind wie in einen Teppich viele verschiedene Muster und Symbole eingearbeitet.

Bild Nr. 113
„Dynamik“

Öl auf Holz, 122 x 136 cm, 1971

Tanzende nackte blaue Frauengestalten scheinen sich aus der Tiefe des Bildes in den Vordergrund zu bewegen. Schemenhafte Darstellung. Unten links in arabischen Schriftzeichen: „Die Gazellen verteidigen sie“.

Bild Nr. 114
„Volkstümlicher Bauchtanz“

Öl auf Leinwand, 100 x 70 cm, 1981

In der Bildmitte drei Bauchtänzerinnen auf der Tanzfläche unter einfacher Glühlampenbeleuchtung. Zwei Tablaspieler links geben den Rhythmus vor. Im Bildvordergrund zwei Saxophonisten, sich spiegelbildlich steif gegenüberstehend. Die Öffnungen ihrer Saxophone stoßen direkt in der Bildmitte auf einander; sie scheinen nur für sich und nicht für die Tänzerinnen zu spielen.

Alle Figuren in Blau gehalten, schemenhaft.

Anhang 3

10.3.1. Lebensdaten und künstlerische Engagements des ʿAbd Al-Hādī Al-Gazzār 1925-1966:

- 1925 ʿAbd Al-Hādī Al-Gazzār wurde am 23.03.25 im Bezirk Al-Qabbary in Alexandria als Sohn eines Scheichs (Universitätslehrer für Theologie) geboren.
- 1940 Umzug nach Kairo, Niederlassung in As-Sayeda Zeinab. Besuch des dortigen Gymnasiums und Teilnahme an Kursen im "Kunst-Club" unter Leitung von **ḥusein Yosef Amin**.
- 1942 Erster Preis im Kunstwettbewerb der Gymnasien.
Erster Preis im nationalen Kunstwettbewerb.
- 1944 Studium der Medizin. Wechsel zur Kunstakademie in Kairo.
- 1946 Mitglied der Gruppe "Zeitgenössische Kunst".
- 1949 Verhaftung von **Al-Gazzār** und Yosef Amin wegen der Bilder "**Der Hunger**" oder "**Lebenstheater**".
- 1950 Abschluss des Studiums.
Lehrer an der Kunstakademie in Kairo.
- 1957 Stipendium für 4 Jahre an der Kunstakademie in Rom.
- 1961 Abschluss des Studiums in Rom.
- 1966 Am 07. März stirbt **Al-Gazzār** im Alter von nur 41 Jahren.

10.3.2. Ausstellungen zu Lebzeiten

1. Museum der Modernen Ägyptischen Kunst, Kairo, 1952
2. Alexandria Museum, Alexandria, 1953
3. Foloka Halle, Rom, 1955
4. Foloka Halle, Rom, 1961
5. Echnaton Halle, Kairo, 1964
6. Tschechisches Kulturzentrum, Kairo, 1964

10.3.3. Ausstellungen nach seinem Tod

7. Moderne Druckhalle, Kairo, 1971
8. Bildende Kunst Gruppe, Kairo, 1980
9. Aida Halle, Kairo, 1985
10. Mashrabia Halle, Kairo, 1985
11. Schiff Ragab, Kairo, 1986
12. Mashrabia Halle, Kairo, 1988
13. Schiff Ragab, Kairo, 1989
14. Galery Shabory, Kairo, 1989
15. Zad Erremal Ausstellung, Kairo, 1990
16. Museum für moderne Kunst, Kairo, 1995
17. Atelier Halle, Kairo, 2000
18. ar Khana Halle, Kairo, 2001

10.3.4. Lokale Gruppenausstellungen zu seinen Lebzeiten

- Zeitgenössische Kunst Laissait Halle, Kairo, 1946
Soziales Jugendzentrum, Kairo, 1946
Christliches Jugendzentrum, Kairo, 1946
Ägyptisch-französische Freundschaftsgruppe, Kairo und Paris, 1954
Museum für Moderne Kunst, Kairo, 1956
Zeitgenössische Kunst, Kairo und Alexandria, 1956
Spanisches Konsulat, Alexandria, 1956
Ägyptisch-griechisches Komitee, Alexandria, 1957
Gruppe der Modernen Künstler, Kairo, 1963

10.3.5. Internationale Gruppenausstellungen zu seinen Lebzeiten

5. Zeitgenössische Kunst, Paris, 1946
6. Zeitgenössische Kunst, Paris, 1948
7. Zeitgenössische Kunst, Paris, 1949
8. Zeitgenössische Kunst, Paris, 1954
9. Biennale Venedig 1958, 1960
10. Biennale Alexandria 1955
11. Biennale Alexandria 1966
12. 50 Jahre Kunst, Brüssel, 1958
13. Arabische Künstler, Rom, 1957
14. Palermo Internationale Ausstellung, Palermo, 1958
15. Biennale Sao Paulo, Brasilien, 1957
16. Biennale Sao Paulo, Brasilien, 1961
17. Internationale Ausstellung Bary, Italien, 1958
18. Moderne Ägyptische Kunst, Moskau, 1972

10.3.6. Preisverleihungen in Ägypten

- 1- Zeichenwettbewerb, 1942, Erster Preis
 - Zeichen-Nationalwettbewerb, 1942, Erster Preis
 - Malerei für Denshway, Erster Preis, 1954
 - Wettbewerb Wandmalerei für das Gerichtsgebäude Kairo, 1958
 - Malerei der Revolution in 10 Jahren, Erster Preis, 1962
 - Kairo Salon 39, Erster Preis, 1962
 - Kairo Salon 40, Erster Preis, goldene Medaille, 1964
 - Stipendium des Staates, 1965
 - Verdienstorden des Staates in den Künsten und Wissenschaften, 1964

10.3.7. Internationale Preisverleihungen

7. Bronze-Medaille in Sao Paulo, Brasilien, 1957
8. Goldene Medaille, Arabischer Salon, Rom, 1957
9. Silber-Medaille, Bari, Italien, 1958
10. Goldene Medaille, 50 Jahre Internationale Kunstausstellung in Brüssel, 1958
11. Silber-Medaille, Palermo, Italien

12. Zweiter Preis, Alexandria Biennale, 1966

10.3.8. Öffentliche Werkankäufe

7. Museum für Moderne Kunst, Kairo
8. Alexandria Museum
9. Museum der Fakultät der Bildenden Kunst, Alexandria
10. Museum der Fakultät der Bildenden Kunst, Kairo
11. Port Said Museum, Ägypten
12. Banha Museum, Ägypten
13. Arabisches Museum, Paris
- 8- Ägyptische Botschaften in: Italien, Frankreich, Belgien, Brasilien, Indien.

Anhang 4

Die wichtigsten Künstler in Ägypten seit Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts

- 1) Moḥammad Nagi (1888-1956), Alexandria, Maler, war Diplomat, Direktor des modernen ägyptischen Museums und Direktor der Hochschule der Künste in Kairo.
- 2) Maḥmūd Moḥtār (1891-1934), Kairo, war führend in der modernen Bildhauerei in Ägypten. Im Jahr 1960 wurde im Al-Hurya Garten ein Museum für seine Arbeiten eingerichtet.
- 3) Ahmed Sabrī (1889-1955), Kairo, Maler, arbeitete als Präsident der Malereiabteilung an der Hochschule der Künste in Kairo.
- 4) Moḥammad ḥassan (Bik) (1892-1961), Kairo, Maler und Bildhauer, früher Direktor der Hochschule des Kunsthandwerks.
- 5) Maḥmūd Sa'id (1897-1964), war Richter, Maler, dann Präsident vom Bildenden Kunst Komitee bei der Hochorganisation der Künste und Literatur.
- 6) Raḡeb 'Ayyad (1892-1983), Maler, früher Direktor des modernen ägyptischen Museums.
- 7) Yosef Kamel (1891-1971), Maler, früher Direktor der Kunstfakultät in Kairo.
- 8) 'Izz Ed-Din Hamuda (1891-1971), Maler, früher Präsident der Malereiabteilung in der Kunstfakultät in Kairo.
- 9) ḥussein Yosef Amin (1901-1971), Maler, früher Kunstlehrer und Mitbegründer der Gruppe „Zeitgenössische Kunst“.
- 10) Ibrahim Gaber (1902-1971), Bildhauer, früher Professor der Bildhauerei in Kairo und Alexandria.
- 11) Anuar 'Abd Al-Maula (1920-1966), Bildhauer, früher Präsident der Bildhauerei beim Kulturministerium.
- 12) 'Abd Al-Qader Rizk (1920-1966), Bildhauer, früher Präsident der Bildhauerei in der Kunstfakultät in Kairo.
- 13) Ahmad Osman (1908-1972) Bildhauer, Begründer der Kunstfakultät in Alexandria.
- 14) Mansūr Farag (1909-?), Bildhauer, früher Präsident der Bildhauereiabteilung bei der Fakultät für Kunsthandwerk in Kairo.
- 15) Al-ḥussein Fawzi (1905-?), Grafiker, Begründer der Grafikabteilung der Kunstfakultät in Kairo.
- 16) ḥussein Bikar (1913), Maler, früher Präsident der Malereiabteilung der Kunstfakultät in Kairo.
- 17) Salah Taher (1911-1990), Maler, früher Professor der Kunstfakultät in Kairo, Direktor des Atelier von Luxor, Direktor der Oper, Direktor des modernen ägyptischen Museums, Präsident vom Komitee der Bildenden Kunst bei der Hochorganisation der Künste und Literatur, Kunstberater bei der Al-Ahram Zeitung.

- 18) Ramsis Yonan (1913-1966), Maler, Zeichner und Kritiker, Begründer der Gruppe „Kunst und Freiheit“, früher Chefredakteur der Zeitschriften „At-Tatawor“ und „Al-Migalla Al-Gadida“.
- 19) Kamel Al-Telmisani (1925-1072), Maler, Zeichner, Kunstkritiker und Theaterregisseur.
- 20) Saif Wanli (1906-1979), Maler.
- 21) Adham Wanli (1908-1959), Maler.
- 22) Yosef Afifi (1902-1970), Maler, früher Professor in der Hochschule der Kunstpädagogik und Mitbegründer der Gruppe „Moderne Kunst“.
- 23) Saad Al-khadem (1913-1987) Maler, früher Professor in der Fakultät für Kunstpädagogik in Kairo.
- 24) Mohammad Rateb Saddik (1917-1994), Maler und Zeichner, früher Präsident des Ateliers von Kairo.
- 25) ḥamed Saʿid (1908), Zeichner und Theoretiker, Begründer des Zentrums „Kunst und Leben“, früher Direktor der Stipendiumsabteilung beim Kulturministerium.
- 26) Habib Gorge (1892-1965), Maler, Begründer der Gruppe „Kunstfürsorge“ 1937, Begründer der Ateliers der naiven Künstler.
- 27) Fuad Kamel (1919-1973), Maler, Gründungsmitglied der Gruppe „Kunst und Freiheit“.
- 28) ʿAbd Al-Hādī Al-Gazzār (1925-1966), Maler, früher Kunstlehrer an der Kunstfakultät in Kairo.
- 29) ḥamed Nada (1924-1990), Maler, früher Präsident der Malereiabteilung und Begründer des Fachbereiches Wandmalerei.
- 30) Maher Raef (1926-1994), Grafiker, früher Präsident der Grafikabteilung an der Kunstfakultät in Alexandria.
- 31) Yosef Sida (1920-1994), Maler, früher Präsident der Malereiabteilung an der Fakultät für Kunstpädagogik in Kairo.
- 32) Zainab ʿAbd Al-Hamid (1919-1996), Malerin, früher Professorin der Kunstfakultät in Kairo.
- 33) Salah Yosri (1923) ??.
- 34) Gamal As-Sagini (1917-1977), Bildhauer, früher Präsident der Bildhauereiabteilung an der Kunstfakultät in Kairo.
- 35) Weliam Ishak (1924), Maler. Er wurde als politischer Gefangener von 1959 bis 1964 interniert. In den achtziger Jahren konnte er ausreisen.
- 36) Dauod Aziz (1922), Maler, wurde als politischer Gefangener von 1959 bis 1964, interniert. Er arbeitete im Kulturministerium und als Kunstberater für die Zeitschrift „Al-Manar“
- 37) Gazibia Serri (1925), Malerin, früher Professorin an der Kunstpädagogikfakultät in Kairo.
- 38) Moḥammad ḥamed ʿOwais (1919), Maler, früher Rektor der Kunstfakultät in Alexandria.
- 39) ḥamed ʿAbd Allh (1917-1985), Maler. Reiste im Jahr 1958 ins Ausland und kehrte 1981 zurück.
- 40) Tahia Halim (1919), Malerin
- 41) Anji Aflaton (1924-1989), Malerin, wurde 1959 bis 1963 als politische Gefangene interniert. Sie wurde zur Ersten Vorsitzenden des Vereins Kairoatelier gewählt.

- 42) Safia Helmi Husain (1923), Zeichnerin und Keramikerin.
- 43) †Abd As-Salam Al-Sherief (1911-1996). Arbeitete früher bei verschiedenen Zeitungen.
- 44) †Abd Al-†Aziz Derwiesch (1918-1981), Maler, früher Präsident der Malereiabteilung an der Kunstfakultät in Kairo.
- 45) Husni Al-Banani (1912-1089), Maler, früher Präsident der Malereiabteilung an der Kunstfakultät in Kairo.
- 46) Amin Sobh (1906-1987), Maler, früher Präsident der Malereiabteilung an der Kunstfakultät in Kairo.
- 47) Fathi Mahmoud (1918- 1977), Bildhauer
- 48) Ahmad Amin Asem (1918-1992), Maler, früher Rektor der Kunstakademie in Alexandria.
- 49) Kamel Mustafa (1917-1982) Maler, früher Rektor der Kunstakademie in Alexandria.
- 50) Shafik Rezk (1905-1989), Maler, früher Rektor der Kunstpädagogik in Kairo.
- 51) Moḥammad Sedqī Al-Gabaḥangi (1910-1993), Maler, Kunsthistoriker.
- 52) Sabrī Ragheb (1920-1990), Maler.
- 53) Kamel Gawisch (1919-1994), Bildhauer.
- 54) †Abd Al-ḥamid ḥamdi (1917-1978), Bildhauer, früher Präsident der Hochorganisation der Künste und Literatur.
- 55) †Abd Al-Qader Moḥtar (1921-1989), Bildhauer, früher Direktor der Kunstmuseen in Kairo.
- 56) Mahmoud Morsi (1913-1984), Bildhauer.
- 57) †Abd Al-Badi †Abd Al-ḥai (1913), Bildhauer.
- 58) Mohyee Eddin Taher (1928-1994), Bildhauer.
- 59) Sayed †Abd Ar-Rasoul (1917-1995), Maler, früher Präsident der Malereiabteilung im Leonardo Da Vinci-Institut in Kairo.
- 60) †Abbas šohdi (1918-1886), Maler, früher Rektor der Kunstfakultät in Kairo.
- 61) Refaat Ahmed Saleh (1931), Maler.
- 62) Moḥammad ḥasanin Aly (1922-1987), Maler.
- 63) Gamal Mahmoud (1924-?), Maler.
- 64) Ahmed Ar-Rashidi (1931), Maler.
- 65) Kamal Yaknor (1925), Maler.
- 66) Aly Desouki (1937), Maler.
- 67) Margrett Nakhla (1908-1977), Malerin, früher Professorin an der Kunstfakultät in Kairo.
- 68) Effat Nagi (1912-1994), Malerin. Ihr Haus ist ein bekanntes Museum in Kairo.
- 69) Moḥammad †Izzat Mustafa (1907-1069), Maler, Kunsthistoriker, früher Direktor der Abteilung für bildende Kunst beim Kulturministerium in Kairo.
- 70) Aly Eddib (1909-1978), Maler, früher Direktor der Abteilung für bildende Kunst beim Kulturministerium in Kairo.
- 71) Mustafa Nagib (1913-1990), Bildhauer, früher Präsident der Bildhauereiabteilung beim Fernsehen in Kairo.
- 72) Said As-Sadr (1909-1986), Bildhauer und Keramiker, früher Rektor der Fakultät für Kunst und Gewerbe.

- 73) ḥassan ḥešmat (1920-1999), Bildhauer und Keramiker, früher Professor der Bildhauereiabteilung der Fakultät für Kunst und Gewerbe in Kairo.
- 74) ḥassan Suleiman (1928-1986), Maler, Kunstsachverständiger in den Kulturpalästen.
- 75) Munir Kanʿan (1919-?), Maler, früher Zeichner für verschiedene Zeitungen.
- 76) ḥassan Fuʿad (1926-19849) Maler und Schriftsteller, früher Chefredakteur der Zeitschrift „Sabah Al-Khair“.
- 77) ʿAbd Al-ḡani Abu Al-ʿinīn (1929-?), Maler, Innenarchitekt, Designer und Kunstberater bei verschiedenen Zeitungen.
- 78) ʿAbd Al-Wahab Al-Gritli (?-1963). Wurde verhaftet und starb bei einem Unfall kurz nach seiner Befreiung.
- 79) Hassam Alagati (1910-1973), Bildhauer, früher Professor an der Fakultät für Kunst und Gewerbe in Kairo.
- 80) Aida Shehata (?-1985), Malerin, libanesischer Herkunft.
- 81) Moḥammad Mustafa (1924-1990), Bildhauer, früher Hauptdirektor der bildenden Kunst.
- 82) Moḥammad Hagraš (1924-1993), Bildhauer, früher Professor an der Kunstfakultät von Alexandria.
- 83) ḥassan Sadeq (1924-2000), Bildhauer, früher Professor der Bildhauerei an der Kunstfakultät in Kairo.
- 84) Adam ḥanin (1926-2001), Bildhauer und Maler, lebte bis zu seinem in Paris.
- 85) ʿOmar Al-Nagdi (geb. 1931), Bildhauer und Maler, Professor an der Fakultät für Kunst und Gewerbe.
- 86) Saleh Reda (geb. 1932), Bildhauer, Professor an der Fakultät für Kunst und Gewerbe in Kairo.
- 87) Ahmad ʿAbd Al-Wahab (1932), Bildhauer, Professor an der Kunstfakultät in Alexandria.
- 88) Sobhi Girges (1929), Bildhauer, Professor an der Kunstfakultät von Kairo.
- 89) Farūk Ibrahim (1937), Bildhauer, früher Rektor der Kunstfakultät in Kairo.
- 90) ʿAbd Al-Hādī Al-wašahi (1936), Bildhauer, Professor bei der Kunstfakultät in Kairo.
- 91) Maamon Al-Shaikh (1939), Bildhauer, Rektor der Kunstfakultät in Al-Minia.
- 92) ʿAbd Al-Hamid Al-Dawakhli (1940-1990), Bildhauer, Professor an der Kunstfakultät in Kairo.
- 93) ʿAbd Al-Monʿem Al-ḥayawan (1942), Bildhauer, Professor an der Kunstfakultät in Kairo.
- 94) Ahmad Sotohi (1942), Bildhauer, Professor an der Kunstfakultät in Alexandria.
- 95) ʿAbd Al-Megid Ad-Dawakhli (1940-1990), Bildhauer, früher Professor an der Kunstfakultät in Kairo.
- 96) Samir Al-Ganzori (1947-1989), Bildhauer.
- 97) Ibrahim Al-Taeb (1929-1987), Bildhauer.
- 98) Moḥammad Rizk (geb. 1937), Bildhauer.
- 99) Sabrī Nashed (geb. 1938), Bildhauer, früher Kunstlehrer, Direktor der Museen für Bildende Kunst.
- 100) Mohammad Sayed Tawfik (geb. 1941), Bildhauer, Direktor des Museums „Rateb Tawfik“.

- 101) ḥassan ʿOsman (geb. 1929), Bildhauer und Kunstkritiker bei der Zeitschrift „Al-Gohoria“
- 102) Yosef Franssis (geb. 1934), Maler, Journalist und Regisseur.
- 103) Nagi Kamel (geb. 1934), Bildhauer und Karikaturist bei der Zeitschrift „Al-Ahram
- 104) Nabil Tag (geb. 1939), Maler, Zeichner bei der Zeitschrift „Al-Ahram Al-Ektisadi“
- 105) ʿAbd Al-ḡaffar Shedid (geb. 1938), Maler, früher Professor der Kunstgeschichte an München, jetzt Professor der Kunstgeschichte in Kairo.
- 106) Malak Asaad (geb. 1938), Malerin.
- 107) Mustafa Al-Arnaoti (1920), Maler.
- 108) Abu ḥalil Luṭfī (1920-1993), Maler.
- 109) Saʿid Al-ʿAdawī (1938-1973) Maler, früher Kunstlehrer an der Kunstfakultät in Alexandria.
- 110) Mustafa ʿAbd Al-Mʿoti (geb. 1938), Maler, früher Direktor des Nationalzentrums der bildenden Kunst und Rektor der ägyptischen Kunstakademie in Rom.
- 111) Mahmoud ʿAbd Allah (geb. 1936), Maler und Grafiker, Professor an der Kunstfakultät in Alexandria.
- 112) Zahran Salāma (geb. 1939), Maler, Direktor der Ateliers in Kairo.
- 113) Khamis Shehata (1918-1996), Maler, Direktor der Ateliers von „Sennari Haus“ in Kairo.
- 114) Iḥsan ḥalil (geb. 1924), Malerin, früher Direktorin des Nationalzentrums der bildenden Kunst in Kairo.
- 115) Mahmoud Afifi (1920-1982), Maler, Direktor der Ateliers von „Wekalet Alghuri“.
- 116) Mahmoud Kamal Abid (geb. 1918), Bildhauer und Kramiker, Professor an der Fakultät für Kunst und Gewerbe in Kairo.
- 117) Mahmoud En-Nabawi Ash-Shal (geb. 1918), Innenarchitekt, Professor an der Fakultät für Kunstpädagogik in Kairo.
- 118) ʿAbd Al-Wahab Morsi (geb. 1929), Maler, Direktor der Museen des Nationalzentrums der bildenden Kunst in Kairo.
- 119) Ahmad Nabil Suleiman (geb. 1942), Maler, Professor an der Kunstfakultät in Kairo.
- 120) Sabr3 Māvσ2ρ (geb. 1942), Maler, Professor an der Kunstfakultät in Kairo.
- 121) Mudtafa Al-Feki Maler, Professor an der Kunstfakultät in Kairo.
- 122) Moḥammad Kandil (?-?), Maler, früher Journalist bei „Dar Al-Hilal“
- 123) Farhgaly ʿAbd Al-Hafiz (geb. 1941), Maler, Rektor der Fakultät für Kunstpädagogik in Kairo.
- 124) ʿAbd Al-Hamid Ad-Dawakhli (1940-1994), Bildhauer, früher Professor an der Fakultät für Kunstpädagogik in Kairo.
- 125) Reda Zaher, Maler ?
- 126) Aly Nabil Wahba (gab. 1937), Maler, Direktor des Museums für moderne ägyptische Kunst in Kairo.

- 127) Ahmad Nawwar (geb. 1945), Maler und Grafiker, Präsident des Nationalzentrums für bildende Kunst und früher Rektor der Kunstfakultät in Al-Minia.
- 128) Mahmoud Bakshish (geb. 1938), Maler und Kunstkritiker.
- 129) Mahmoud Basioni (1920-1993), Maler, früher Rektor der Fakultät für Kunstpädagogik in Kairo.
- 130) Kamal Amin (1923-1980), Grafiker, Präsident der Grafikabteilung an der Kunstfakultät in Kairo.
- 131) Mamduh Ammar (1928-1985), Maler, Professor an der Kunstfakultät in Kairo.
- 132) Ramzi Mustafa (1926-1986), Maler, Keramiker, Professor für Innenarchitektur an der Theaterhochschule in Kairo.
- 133) Kamal Khalifa (1926-1968), Maler, Bildhauer.
- 134) Fatma Al-Arargi (geb. 1931), Malerin, Professorin an der Kunstfakultät in Alexandria.
- 135) George Al-Bahgori (geb. 1932), Maler, Karikaturist. Lebt in Kairo und Paris.
- 136) Hiba Enayet (geb. 1931), Malerin und Zeichnerin, früher Chefredakteurin.
- 137) Samy aly hassan (1927-1988), Maler.
- 138) Bekhit Farrag (geb. 1939), Maler.
- 139) Zekria Az-Zini (1932-1993), Maler, früher Professor an der Kunstfakultät in Kairo
- 140) ʿAbd Ar-Rahman An-Nashar (geb. 1932), Maler.
- 141) Shaaban Meshaal (geb. 1932), Maler, Professor an der Kunstfakultät in Kairo.
- 142) Zainab As-Sagini (geb. 1930), Malerin, Professorin an der Fakultät für Kunstpädagogik in Kairo.
- 143) Said Hiddaya (geb. 1937), Grafiker, Professor in der Kunstfakultät in Alexandria.
- 144) Saʿd ʿAbd Al-Wahab (?), Bildhauer.
- 145) Ihab Shaker (geb. 1932), Maler, Zeichner.
- 146) Helmi At-Toni (geb. 1934), Maler, Zeichner.
- 147) Sawsan Amer (geb. 1933), Malerin.
- 148) ʿġsma-il ʿaħa (geb. 1938), Innenarchitekt, früher Rektor der Kunstfakultät in Alexandria.
- 149) ʿAtyya ħussain (geb. 1938), Maler, früher Rektor der Kunstfakultät in Alexandria.
- 150) Wafik Monzer (geb. 1942), Maler.
- 151) Mustafa Ar-Razzaz (geb. 1942), Maler und Rektor der Fakultät für Kunstpädagogik in Kairo.
- 152) Ismat Dawestashi (geb. 1943), Maler, Bildhauer, Direktor des Museums der Bildenden Kunst in Alexandria.
- 153) Makram Hanien (geb. 1939), Maler, Kunstkritiker.
- 154) Sayed Saad Ad-Din (geb. 1944), Maler, Professor an der Hochschule Leonardo Da Vinci.
- 155) ʿAdel Sabet (geb. 1943), Maler.
- 156) Ali Hebish (geb. 1948), Bildhauer.
- 157) Sameh Al-Banani (geb. 1945), Maler.
- 158) Salah ʿAbd Al-Kareem (1925-1988), Bildhauer, früher Innenarchitekt und

- Rektor der Kunstfakultät in Kairo.
- 159) ʿAbd Allah Gauhar (1916-1983), Grafiker, früher Rektor der Kunstfakultät in Kairo.
- 160) Mustafa Ahmad (geb. 1930), Maler, früher Kunstlehrer.
- 161) Farūk Shehata (geb. 1938), Grafiker, Professor an der Kunstfakultät in Alexandria.
- 162) Tharuat Albahr (geb. 1944) Maler, früher Kunstdirektor des Goethe-Instituts in Alexandria.
- 163) Moḥammad Riad Said (geb. 1937), Maler, Professor an der Kunstfakultät in Kairo.
- 164) ʿAdel Al-Masry (geb. 1937), Maler, Professor an der Kunstfakultät in Alexandria.
- 165) Ahmad Sotohi (geb. 1942), Bildhauer, Professor an der Kunstfakultät in Alexandria.
- 166) Awni Haikal (geb. 1936), Bildhauer.
- 167) Mohamad Shaker (geb. 1947), Maler, Professor an der Kunstfakultät in Alexandria.
- 168) Samir Tadros (geb. 1935), Maler.
- 169) Rabab Nemr (geb. 1938), Malerin.
- 170) Yousri ḥassan (geb. 1950), Maler.
- 171) Adly Rezkallah (geb. 1939), Maler.
- 172) Hazem Fathallah (geb. 1944), Grafiker, Professor an der Kunstfakultät in Kairo.
- 173) Fathi Ahmad (geb. 1939), Grafiker, Professor an der Kunstfakultät in Al-Menia.
- 174) Hamdi Gabr (geb. 1939), Bildhauer, Professor an der Kunstfakultät in Alexandria.
- 175) Alghol Ahmad (geb. 1933), Bildhauer, Professor an der Kunstfakultät in Alexandria.
- 176) Ahmad Shiha (geb. 1945), Maler.
- 177) Saad Kamel (geb. 1925), Maler und Grafiker.
- 178) Maryam ʿAbd Alalim (geb. 1934), Grafikerin, früher Präsidentin der Grafikabteilung an der Kunstfakultät in Alexandria.
- 179) Kamal Serag (geb. 1934), Maler, Professor an der Kunstfakultät in Kairo.
- 180) Samy Raea (geb. 1931), Maler und Grafiker.
- 181) Farūk Husni (geb. 1942), Maler, Kulturminister seit 1987.
- 182) ḥussain Al-Gebali (geb. 1934), Grafiker.
- 183) Aḥmad Fūʿad Selim (geb. 1934), Maler.
- 184) Aḥmad ʿAzmi (geb. 1940), Maler, Professor an der Kunstfakultät in Alexandria.
- 185) Naʿima Ash-Sheshini (geb. 1930), Malerin, Professorin an der Kunstfakultät in Alexandria.
- 186) ḥamed Al-Shaikh (1943-1992), Maler, Professor an der Kunstfakultät in Kairo.
- 187) ḥassan ʿAbd Al-Fattaḥ (geb. 1942), Maler, Professor an der Kunstfakultät in Kairo.
- 188) Moḥammad Rezk (geb. 1939), Maler, Direktor des Aljazeera-Zentrums.
- 189) Tarek Zabadi (geb. 1945), Bildhauer, Professor an der Kunstfakultät in Alexandria.
- 190) Mahoud ʿAbd Al-ʿAti (geb. 1950), Maler.

- 191) Reçafat Sabrî (geb. 1944), Maler.
- 192) Mohamad Osman (geb. 1940), Bildhauer.
- 193) Mahmoud Shokri (geb. 1947), Bildhauer, Professor an der Fakultät für Kunst und Gewerbe.
- 194) Mohamad ʿAbd Al-Hamid (geb. 1942), Bildhauer.
- 195) Farûk Basoni (geb. 1951), Maler.
- 196) Shaker Al-Maadawi (geb. 1944), Maler.
- 197) ḥassan ğonim (geb. 1948), Maler, Direktor des Nagi-Museums.
- 198) ʿAbd Al-Monem Meawwad (geb. 1947), Maler und Keramiker.
- 199) Sayed Moḥammad Sayed (geb. 1931), Maler.
- 200) ʿAbd Al-Fttah Al-Badri (geb. 1949), Maler.
- 201) Yasser Shehata (geb. 1954), Maler und Kunsthistoriker. 1986 reiste er nach Deutschland aus und gründete dort die Shehata Kunstakademie, wo er Kunstunterricht erteilt.
- 202) Salah Anani (geb. 1955), Maler.
- 203) ʿAbd Al-Monʿem Zaki (geb. 1943), Maler.
- 204) ʿAtya Mustafa (geb. 1935), Malerin.
- 205) Badawi Saafan (geb. 1934), Maler.
- 206) Wagdi Habashi (geb. 1940), Maler und Kunstkritiker.
- 207) Mohamad Ismail (geb. 1936-1992), Maler.
- 208) ʿAbd As-Salam Ied (geb. 1943), Maler, Professor an der Kunstfakultät in Alexandria.
- 209) ʿAbd Al-Wahab ʿAbd Al-Mohsen (geb. 1952), Grafiker.
- 210) Gmil Shafik (geb. 1938), Maler.
- 211) Mahmoud Abu Al-Azm (geb. 1947), Professor an der Kunstfakultät in Kairo.
- 212) Hamdi ʿAbd Allah (geb. 1944), Maler, Professor an der Fakultät für Kunstpädagogik in Kairo.
- 213) Wesam Fahmi (geb. 1939), Malerin.
- 214) Saad Zaghlul (geb. 1954), Maler.
- 215) Evilin Ashamallah (geb. 1948).
- 216) Nazli Madkour (geb. 1949), Malerin,
- 217) Mohamad At-Taḥan (geb. 1946), Maler.
- 218) Moḥammad Afifî (geb. 1953), Töpfer.
- 219) Reda ʿAbd As-Salam (geb. 1954), Maler, Professor an der Kunstfakultät in Kairo.
- 220) Abu Bakr An-Nawawi (geb. 1949), Maler.
- 221) Mohsen Hamza (geb. 1950), Maler.
- 222) Moḥammad ʿAbla (geb. 1953), Maler.
- 223) Mohse Shaalan (geb. 1951), Maler.
- 224) Said Abu Rayya (geb. 1956), Maler.
- 225) Salma ʿAbd Al-ʿAziz (geb. 1952), Malerin.
- 226) Sameh Al-Mirghani (geb. 1948), Maler,
- 227) Sawsan Abu An-Naga (geb. 1955), Bildhauerin.
- 228) ʿAdel As-Siwi (geb. 1952), Maler, vorher Arzt.
- 229) As-Sayed Al-Kammash (geb. 1951), Maler und Grafiker.
- 230) Hamdi Abu Al-Maati (geb. 1958), Maler und Grafiker.

- 231) Yehia Ramadan (geb. 1961), Maler.
- 232) Moḥammad Faḥi Abu An-Naga (geb. 1960), Maler.
- 233) Bakri Moḥammad Bakri (geb. 1948), Maler.
- 234) Moḥammad An-Nasser (geb. 1957), Maler.
- 235) Fathi Afifi (geb. 1950), Maler.
- 236) Salah Al-Miligi (geb. 1957), Grafiker.
- 237) Moḥammad Galal ʿAbd Ar-Razek (geb. 1949), Grafiker.
- 238) Moḥammad ḥater (geb. 1955), Grafiker.
- 239) Aḥmad Moḥammad ʿOmar (geb. 1960), Grafiker.
- 240) Amad ʿAbd Al-ʿAziz (geb. 1950), Bildhauer.
- 241) Moḥammad ʾismaʿil Jahin (geb. 1948), Bildhauer.
- 242) Ahmad Gad (geb. 1946), Bildhauer, Professor an der Kunstfakultät in Kairo.
- 243) Moḥammad Al-ʿAlawi (geb. 1947), Bildhauer.
- 244) As-Sayed ʿAbd u Selim (geb. 1952), Bildhauer.
- 245) Moḥammad Abu Alkasem (geb. 1949), Bildhauer, Professor an der Kunstakademie in Kairo.
- 246) Tarek Al-Komi (geb. 1962), Bildhauer.
- 247) Sherif ʿAbd Al-Badiʿ (geb. 1957), Bildhauer. Lebt in Frankreich.
- 248) ʿAbd Al-Moḥsen At-Toḥi (geb. 1940), Bildhauer.
- 249) Hešam Nawwar (geb. 1976), Bildhauer und Maler.
- 250) ʿešḥak Danyal (geb. 1952), Bildhauer.
- 251) Gamal ʿAbd An-Naser Abu Al-Yazid (geb. 1957), Bildhauer.
- 252) Gamal ḥanafī (1932-2000), Keramiker, Professor an der Fakultät für Kunst und Gewerbe in Kairo.
- 253) Nabil Darwiš (1936-2002), Keramiker, Professor an der Fakultät für Kunst und Gewerbe in Kairo.
- 254) Moḥammad Al-šarawi (1926-?), Keramiker.
- 255) Gamal Abbur (geb. 1942), Keramiker, Professor an der Fakultät für Kunst und Gewerbe in Kairo.
- 256) Zainab Salem (geb. 1945), Keramikerin, Professorin an der Fakultät für Kunst und Gewerbe in Kairo.
- 257) Samir Al-Gendi (geb. 1943), Keramiker.
- 258) Moḥammad Mandur (geb. 1950), Keramiker.
- 259) Zinat ʿAbd Al-Gawad (geb. 1951) Keramikerin, Professorin an der Fakultät für Kunst und Gewerbe in Kairo.
- 260) ḥassan ʿOsman (geb. 1929) Keramiker und Kunstkritiker.
- 261) Mervat As-Sewifī (geb. 1951) Keramikerin.
- 262) Stolintz, Jerome, Aesthetics and Philosophy of Art Criticism

Anhang 5

10.5. Literaturhinweise:

- 1- ªAbd Al-Fattah Aḥmad ªAbd Al-Fattah, “ ªAbd Al-Hādī Al-Gazz1r und die künstlerische Legende”
- 2- ªAbd Ar-Raḥman Al-Gabarti, ªAgaib Al-Asar, ?, S. 284.
- 3- Adila Mohamad Ismail, „Der Volkseinfluss bei ªAbd Al-Hādī Al-Gazz1r“, 2001 (Doktorarbeit).
- 4-
- 5- ªAin Zeitschrift, erste Ausgabe, 8 Mans2rastreet, Cairo, 1998.
- 6- Al-Ahram Al-Iktisadi, Ausgabe vom 20. März 1998.
- 7- Al-Ahram, Ausgabe 23. September 1993
- 8- Al-Ahram Zeitung, 02.01.1985
- 9- Alfred Langer, „Paul Gauguin“, VEB E.A. Seemann, Buch- und Kunstverlag, Leipzig, 1963
- 10- Al-Mosawar „Zeitschrift“, Kairo, 1997, Junie.
- 11- Al-Gabarty, “Al-Gabarty”, Dar Al-Shaab, Kairo
- 12- Al-Haiaa al-Amma lekurur al-Sikafa, erste Ausgabe, April 2000
- 13- Amy Lowell, Marguerite Wilkinson, The way of the Makers, 1925.
- 14- Anis Mans2r, Wir hatten Zeit in dem Akkads Salon, Oktober Zeitschrift, Ausg 263, May 1981.
- 15- Anji Eflaton http://www.kenanah.com/celebs/ar/c_type.asp?celeb_id=1305
- 16- Adrian Frutiger, Das Buch der Zeichen und Symbole, Symbol Nr. 69, 79. 263, May 1981.
- 17- At-tatauor, Ausg. 5 1940
- 18- Automne-Hiver, Briefe George Henein-Henri Calet, Grandes Largeurs No. 2-3 Paris, 1981
- 19- Badr Eddin Abu ġazi, Die Führende Generation, ?, S. 11
- 20- Badr Eddib Abu ġazi, Moḥtar.
- 21- Breester Chiselin, The creative Process, (Uni. Of California Press, 1052) P.206 Amy.
- 22- Christiane Desroches-Nobelcourt, Leben und Tod eines Pharao Tut-Anch-Amun, Berlin, Frankfurt, Wien, 1963.
- 23- Clive Bell, Art Vision und Designe.
- 24- Co. W. Barth-Verlag, Symbole der alten Ägypter
- 25- Daniel Wildenstein, „Raymond Gauguin“, Schuler Verlagsgesellschaft, München
- 26- Der Koran, Surat 9, 6, 8, 7, 2, 96, 81
- 27- Don Quichotte, Kairo, März 1940.
- 28- DUDEN, BAND 7 Etymologie, S.277.
- 29- Fatema ªAli , Generelle Organisation der Auskunft, ḥamed Nada, S. 9-12
- 30- Französisches Kulturzentrum, ªAbd Al-Hādī Al-Gazz1r 1990.
- 31- Fraustudiumszenrum, Kerzen in der modernen Geschichte Ägyptens, ?

- 32- George Santyana, Reason in Art, p. 51
- 33- Guide to Moḥammad Nagi Museum, erste Ausgabe, S. 76.
- 34- Hamid Rabia, „Die Philosophie der israelischen Propaganda“, Beirut, Forschungszentrum, P. L. O., 1996
- 35- ḥamed Saʿid, Vortrag in der Geographische, November 1981.
- 36- ḥassan Al-Bascha, ägyptische Malerei in Islamischen Ägypten, ?, S. 126.
- 37- ḥassan Sadek, Islamische Sekten, Kairo, 2004, S. 168-188
- 38- ḥassan Al-ḥoli, „Verschiedene Elemente im Volkeserbe zwischen Städten und Dörfern“, 1981.
- 39- Harold N. Lee, Perception and Aesthetic Value, P. 9.
- 40- Heinz-Mohr, Gerd: Lexikon der Symbole, S. 89
- 41- Ismat Dawestashi, Maḥmoud Saʿid, Kulturministerium, 1997, S. 216
- 42- ʿIzz Eddin Nagib, „ ʿAbd Al-Hādī Al-Gazz1r “, Dar Al-Mostakbal, Al-Arabi, Kairo, 1990
- 43- ʿIzz Eddin Nagib, „Die soziale Orientierung des ägyptischen Künstlers“, Hochorganisation der Kultur, Kairo, 1990
- 44- ʿIzz Eddin Nagib, “Morgendämmerung der modernen ägyptischen Kunst“, Dar Al-Mostakbal Al-Arabi, Kairo, 1982
- 45- Jerome Stolintz, Aesthetics and Philosophy of Art Criticism, Houghton Mifflin Co. Boston, 1960.
- 46- J.C. Cooper, Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole, 1986, S. 77.
- 47- J. K. Huysmans, Die Zeitschrift „L' Art moderne“, München, S. 19.
- 48- John Wilcox, Beginnings of “L art pour L art” J. of Ae, and Art Cr.,XI, 1953, PP, 3,0-36
- 49- Joroslav Cèrny, „Ancient Egyptian Religion“ Hutchinson House, London, W.I.
- 50- Karam Khella, “Der umzingelte Geist”, Theorie und Praxis Verlag, Hamburg, 1998
- 51- Klaus Heinrich Meyer, „Die Werke der bildenden Kunst als Zeichen ihrer Betrachterinnen“
- 52- La Pierre, J.W. « L'information sur L'Etat D'Israel dans les grands quotidiens Français », 1958, Paris, Edition du C.N.R.S., 1968.
- 53- L' Ambassade de France au Caire, ʿAbd Al-Hādī Al-Gazz1r, Mission de Recherche et de Coopération et Service Culturel
- 54- Les Humbles, Paris, Junie, 1935.
- 55- Madgdy ḥussein, Al-Shaab Zeitung, Kairo, 10.01.1989.
- 56- Marguerite Wilkinson, The Way of the Makers”, 1925
- 57- Max Henning, Reclam Universal-Bibliothek Nr. 4206-10/10a-c, 1960 Sure 2, Vers S 256, Stuttgart, 1970.
- 58- Moḥammad ʿIzzat Mustafa, Die Revolution der Bildenden Kunst, ?.
- 59- Moḥammad Ibn Ias, Badaia As-sohur fi Wakaia Ad-Duhur, Dar Al-Shaab, Kairo, 1960.
- 60- Moḥammad ʿIzzat Mustafa, Die Revolution der Bildenden Kunst, ?.
- 61- Nasr ḥamed Abu Zaid, Kritik an dem Religiösen Vortrag, Kairo, 1995.
- 62- Nicolas Calas, Une Voix qui vient de loin.
- 63- O.W. Barth-Verlag, Symbole der alten Ägypter
- 64- Peter A. Glayton, „The discovery of the ancient Egypt“, Tomas Hudson,

London.

- 65- Piere Gianadda, Katalog Delvaux, Ausstellung Paris 1987
- 66- Raduwa Farghali, "Künstler und Bild", A. G. (Doktorarbeit).
- 67- R. Blackmur, Aburden for the Critics, 1955.
- 68- Refaat As-Said, Geschichte der revolutionären Gruppen in Ägypten.
- 69- Rene Gaffe, Paul Delvaux ou les reves eveilles, Bruxelles, 1945.
- 70- Roger Fry, Transformations, Brantano, N. Y.
- 71- Roussillon u.a., „Al-Gazz1r un Paintre Egyptien“
- 72- Saad Al-Khadem, Das Volksleben in den Bildern von Nagi.
- 73- Sabry Mans2r, Bildendes Studium, Al-haiaa Al-Amma Likusur As-Sikafa, erste Ausgabe, April 2000, S. 129.
- 74- Sabry Manour, Horizonte der Bildenden Kunst, 2000, S.131.
- 75- Sahih Al-Bochari
- 76- Sahih Muslim
- 77- Samir Gharib, „Surrealismus in Ägypten“, Allgemeine Buchorganisation, 1986.
- 78- Savoir Vivre, Paris, 1946.
- 79- Sayed Yasin, "Nationalbewusst", Centre of Political and Strategic Studies, Kairo, 1991
- 80- S. Freud ,A General Introduction. To Psycho-Analysis, Trans. Ruivere, N.Y. Liveright, S. 324-325
- 81- Sobhy al-Sharoni „Abd Al-Hādī Al-Gazz1r, Künstler der Volkeslegende und der außererbische Welt“, Addar al-Kawmy, 1966
- 82- Sevein Engelstadt, 'Tendenser i Moderne Egyptisk Maleri, Universität Bergen, Norwigen, "<http://folk.uio.no/sveinen/egypt1.html#N72>, 3.1.1. The 'modern' Egypt".
- 83- Paul-Aloise De Bock: Paul Delvaux, Der Künstler, Der Mensch, Hambourg, 1965.
- 84- Paul Valery, Note et Digression, Oeuvres I. 1957, S. 11507.
- 85- Tahia Halim <http://dic.arabfunart.com>
- 86- Tarek Al-Beshri, Die politische Geschichte in Ägypten von 1945-1952, S. 182.
- 87- Theodor Keefer, „James Ensor“, Verlag Aurel Bongers, 1976
- 88- The Center of strategic and political studies, The revolution of 23rd July, Cairo 2000.
- 89- Troisiem Convoi, Paris, 1940.
- 90- Un Effort, 1943, Ausg. 44 S.16
- 91- Vgl. Herder, Lexikon der Symbole, 1978, S. 51
- 92- Wafaa Ibrahim, „ Abd Al-Hādī Al-Gazz1r “ (Habilitation)
- 93- Weghat Nazar, Matabia Ascheruk, Kairo, Ausgabe 15, 2000, S. 40.
- 94- Yasser Shehata, „Aspekte der ägyptischen Kunst“, Hamburg, 1996.

BILD NR.1
Muschell



BILD NR.2
Mouschell



BILD NR.3
.Muschell



BILD NR.6.
Mouschell

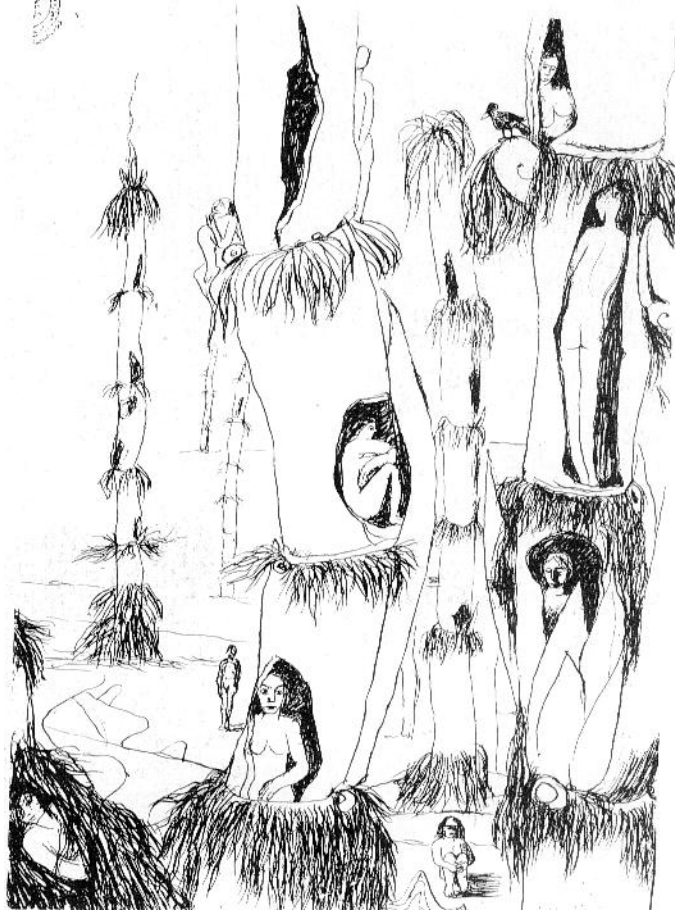


BILD NR.7.
Muschell



BILD NR.8.
Muscheln

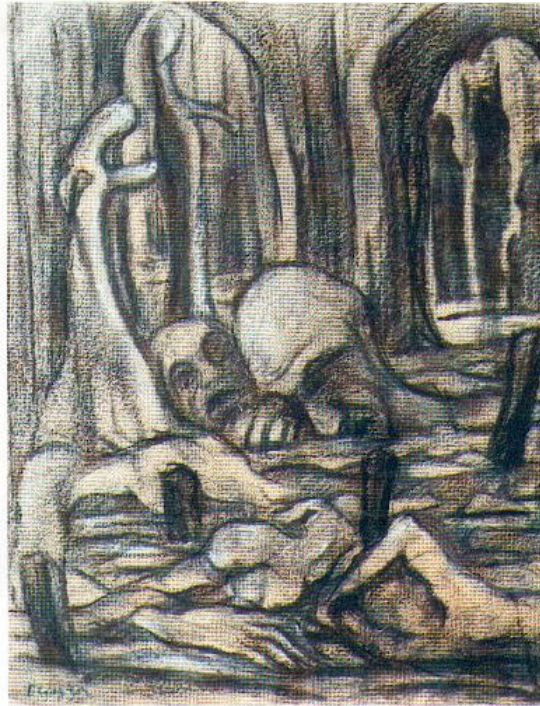


BILD NR.9.
Muschel



BILD NR.10
Muschell



BILD NR.11
.Muscheln



BILD NR.12
Muscheln



BILD NR.13.
Muschell

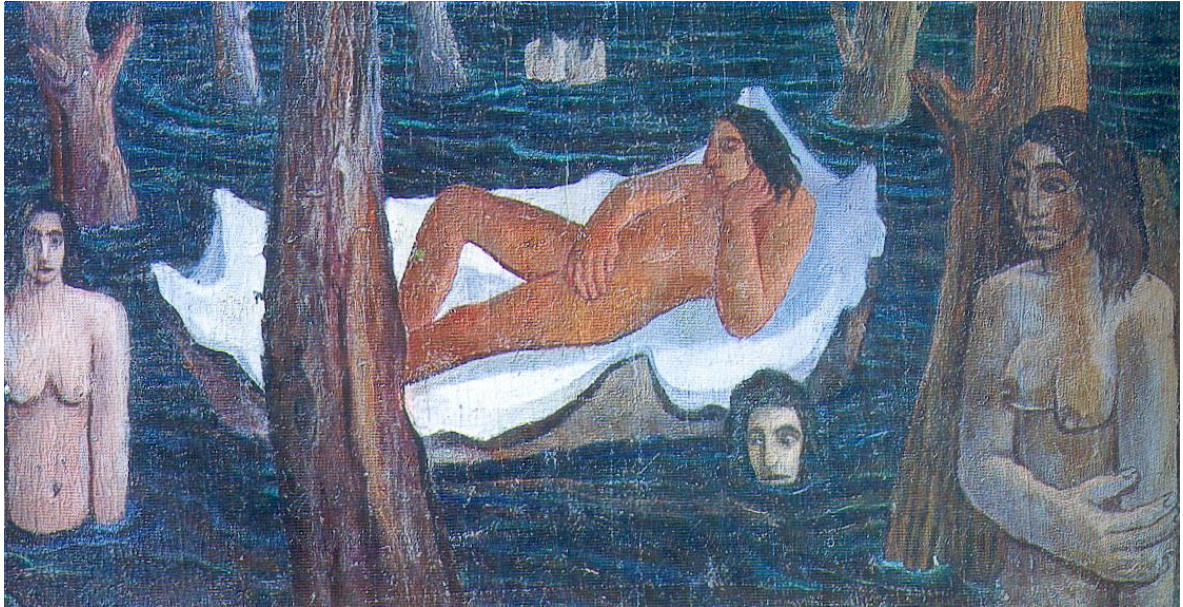


BILD NR.14
Muschell



BILD NR.15.
Mouscheln

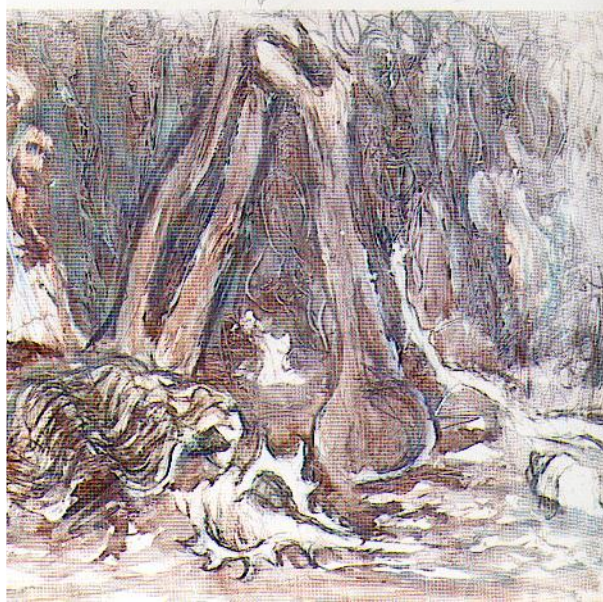


BILD NR.16
Ohne Titel

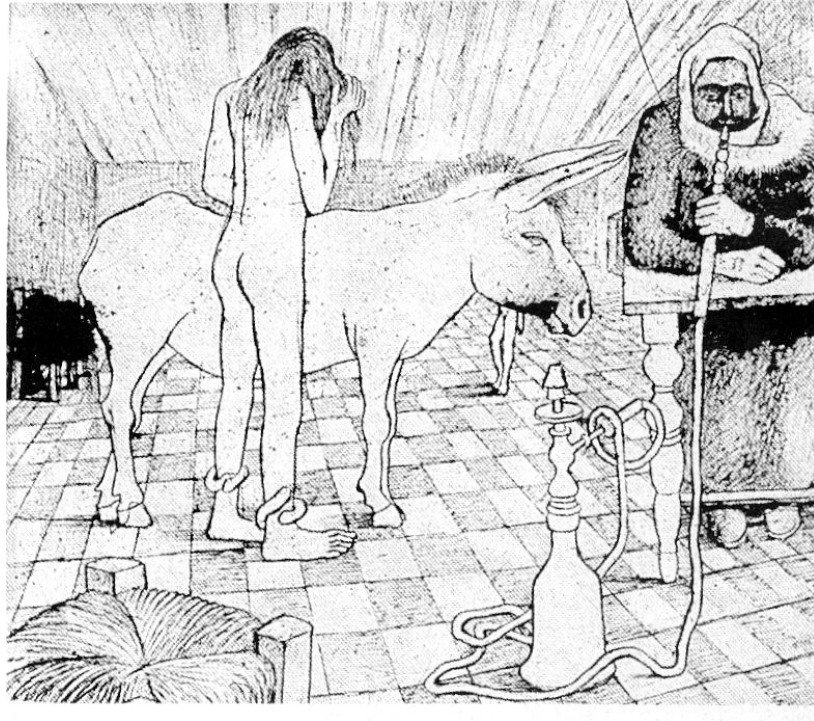


BILD NR.18
.Darwischen



BILD NR.19
Schicksal

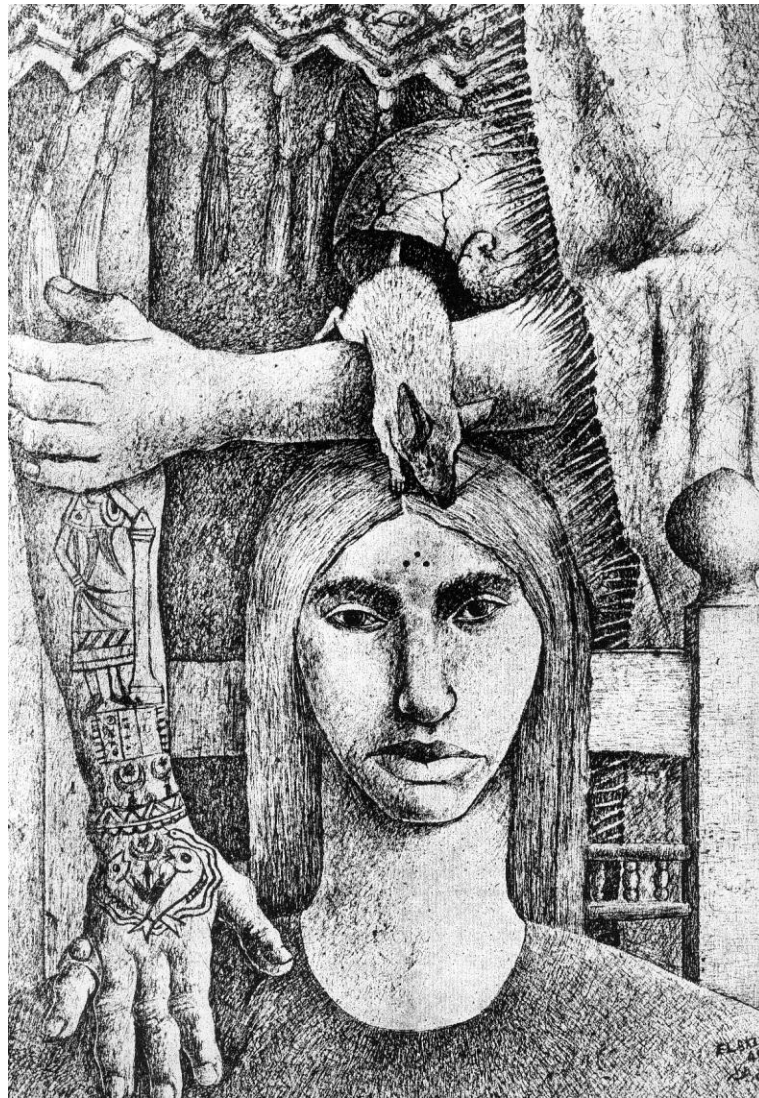


BILD NR.20 Ohne Titel
(Kranke Mutter)

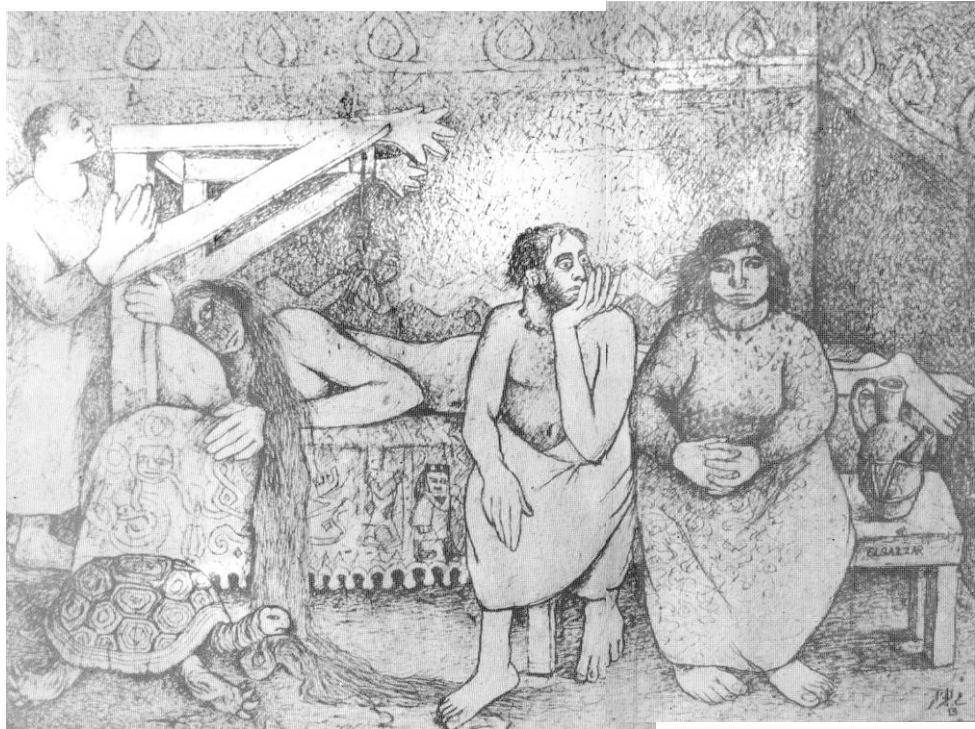


Bild Nr. 23
Abd Al-Hadi Al-Gazzar
Das Volksleben



BILD NR.25
Die Welt der Geister

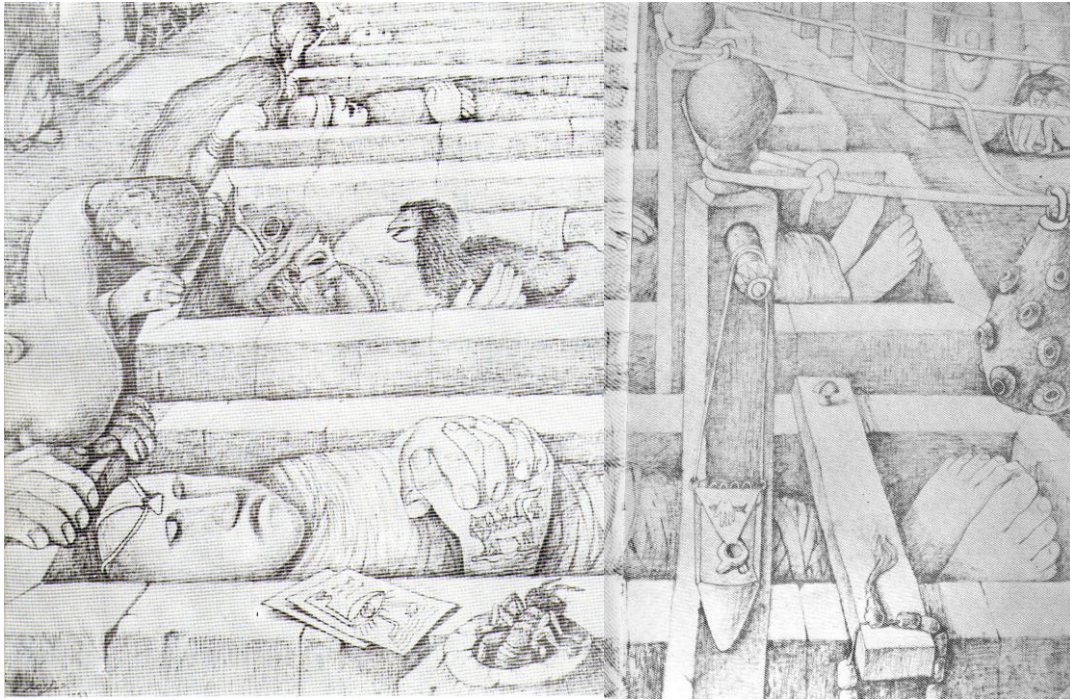


BILD NR.25.3
Gedicht



BILD NR.25.4
Das erste Lied



Bild Nr 25.5
Liebhaber aus den Geistern

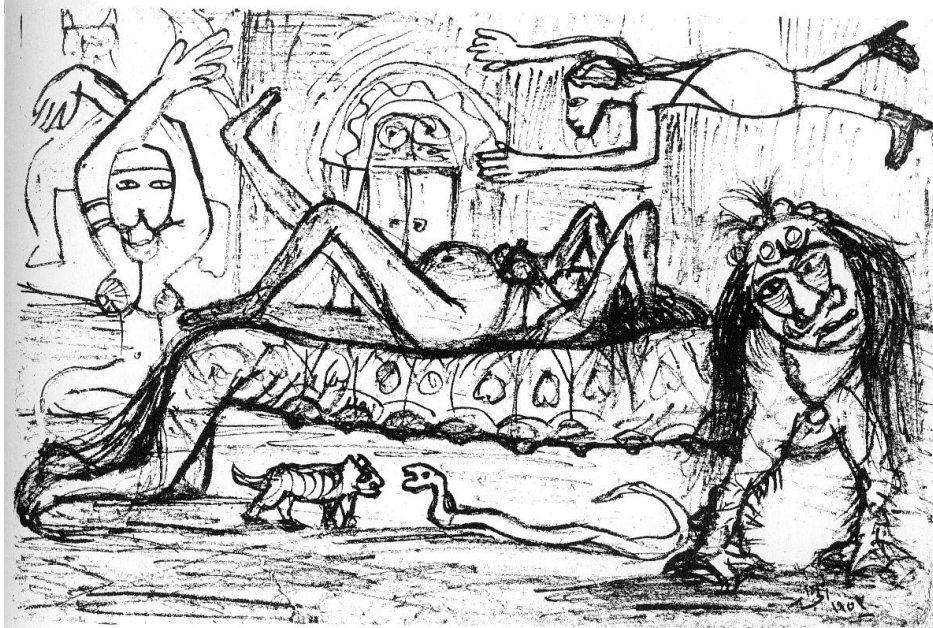


BILD NR.26
Carnaval der Liebenden



26

Le carnaval des amants, 1948, huile sur carton, 70 x 99 cm
کرنفال الحبیان ، ۱۹۴۸ ، زیت علی کرتون ، ۹۹ × ۷۰ سم

BILD NR.27
Frau mit Fussring



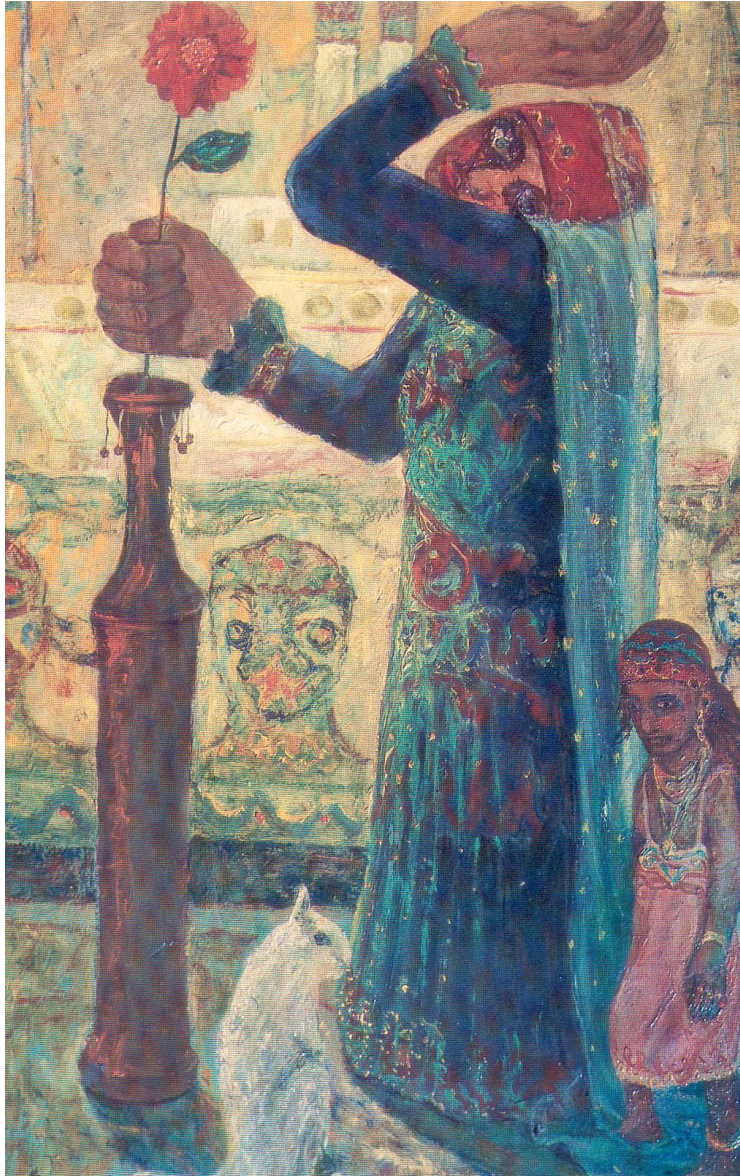
BILD NR.28 Dir
Verrückte



BILD NR.29
Adam&Eve



D.A.30
Zelichashochzeit



D.A.31
Der Hunger



D.A.32
Ohne Titel



32

Sans titre, huile sur carton, 65 x 75 c
ون عنوان، زيت على كرتون، ٦٥ x ٧٥ سم
Untitled, oil on cardboard, 65 x 75 c.

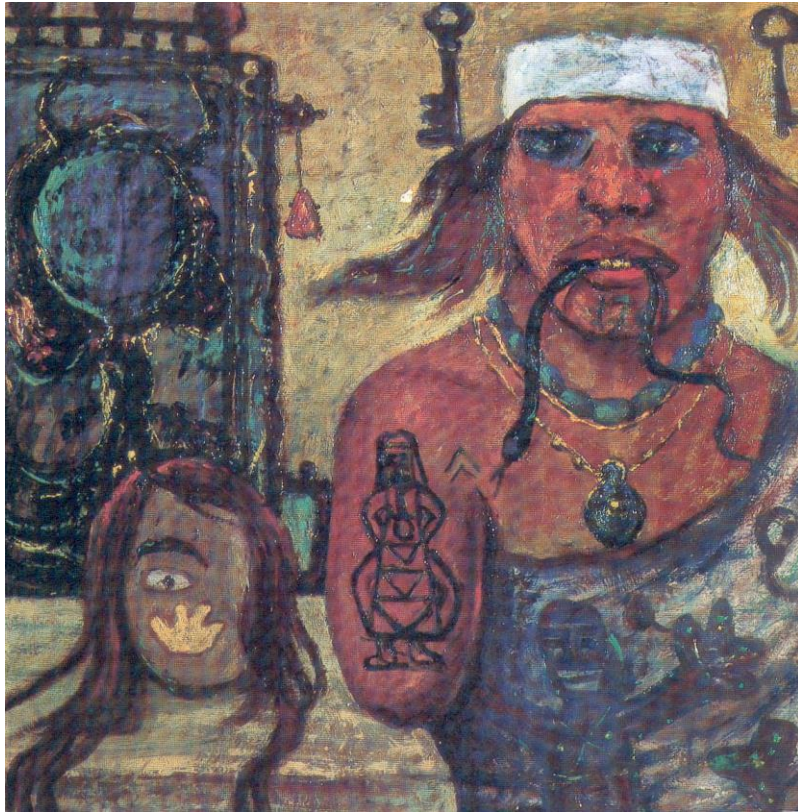
D.A.33
Wassermann



D.A.34
Box des Lebens



D.A.35
Schlangerfresser



D.A.36
Angst Betreuer



D.A.37
Ein Ohr aus lehm und ein Ohr aus Erde



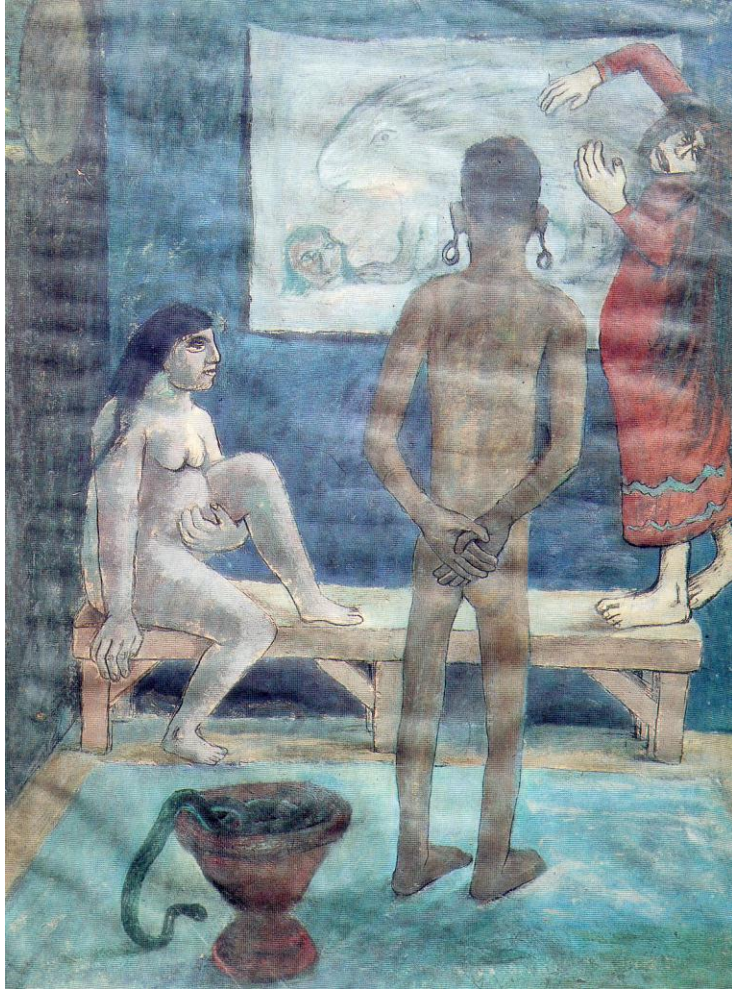
D.A.38
Beschwörung der Geister



D.A.39
Der grüne Verrückter



D.A.40
Meditation



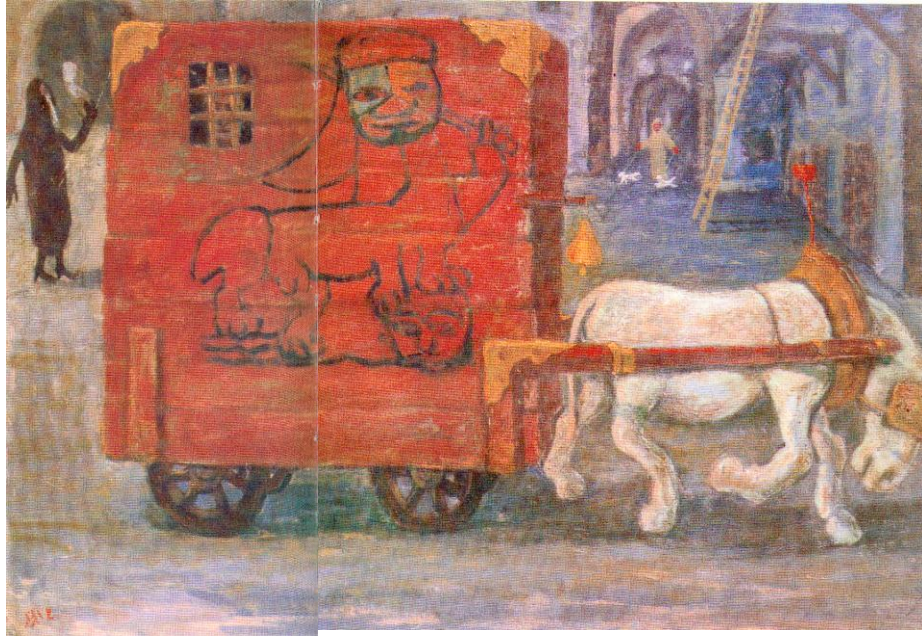
D.A.41
Abu Ahmad Al-Gabbar



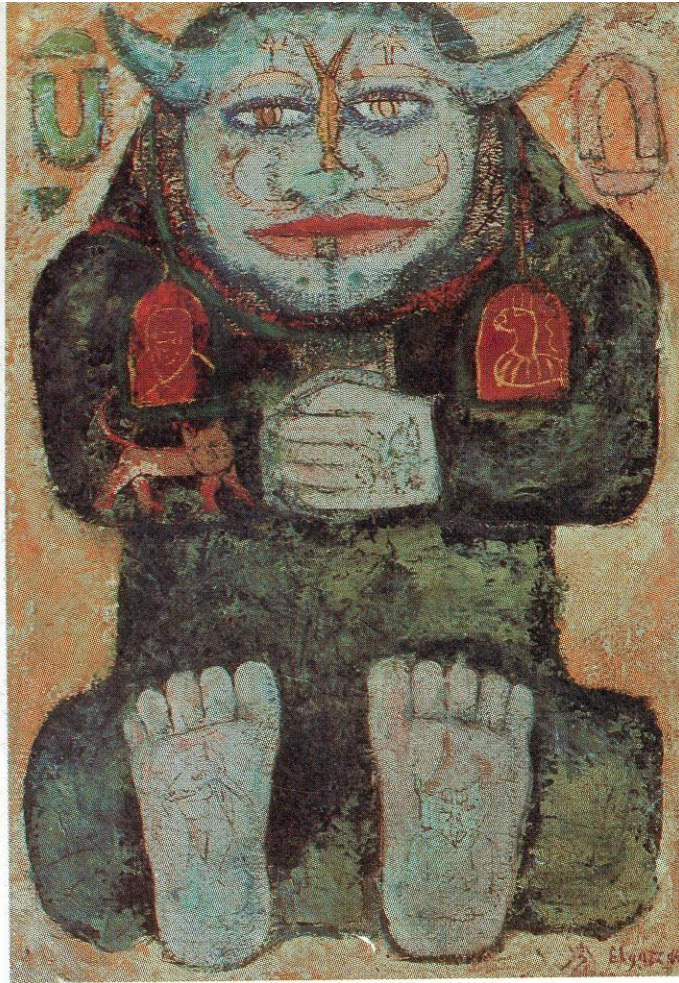
D.A.42
Die Familie



D.A.43
Zirkuswagen



D.A.44
Der kliener Teufel



D.A.45
Zwei Elefanten



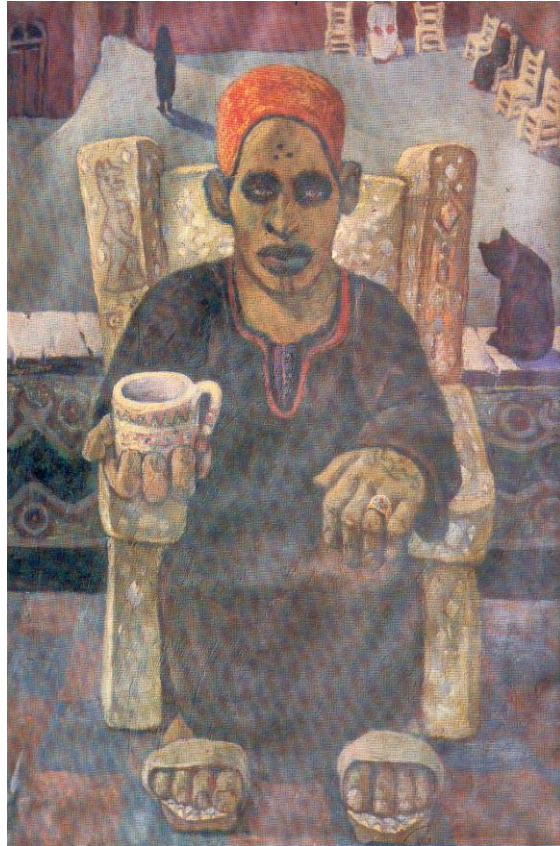
D.A.46
Die Welt der Liebe



D.A.47
Die Schütlinge der Dame



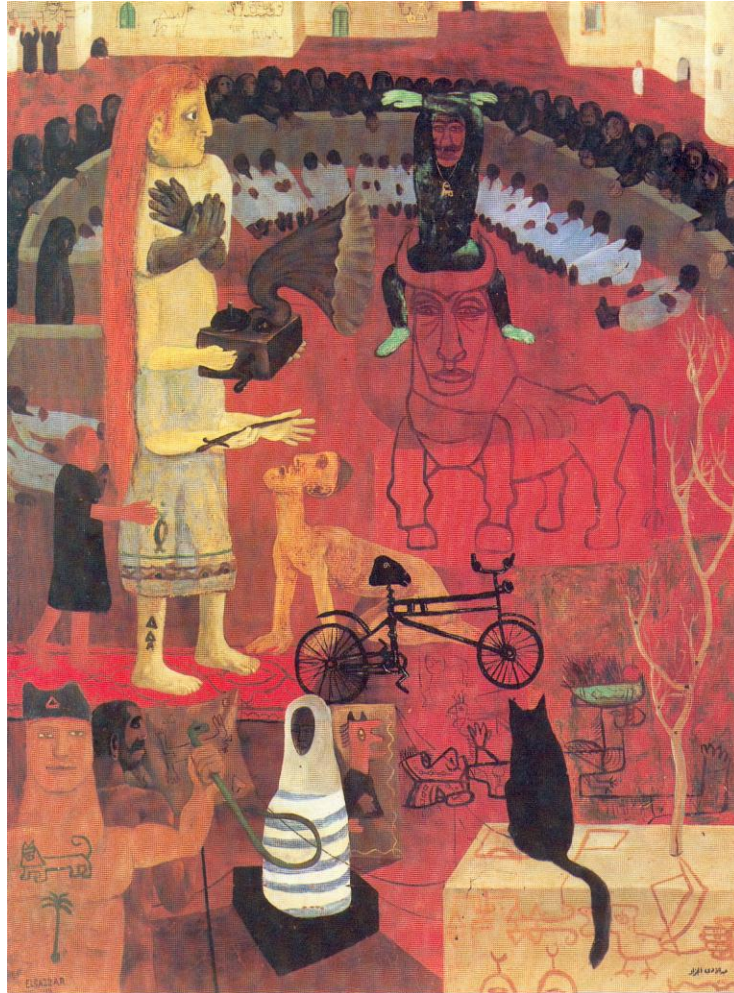
D.A.48
Der Hellseher



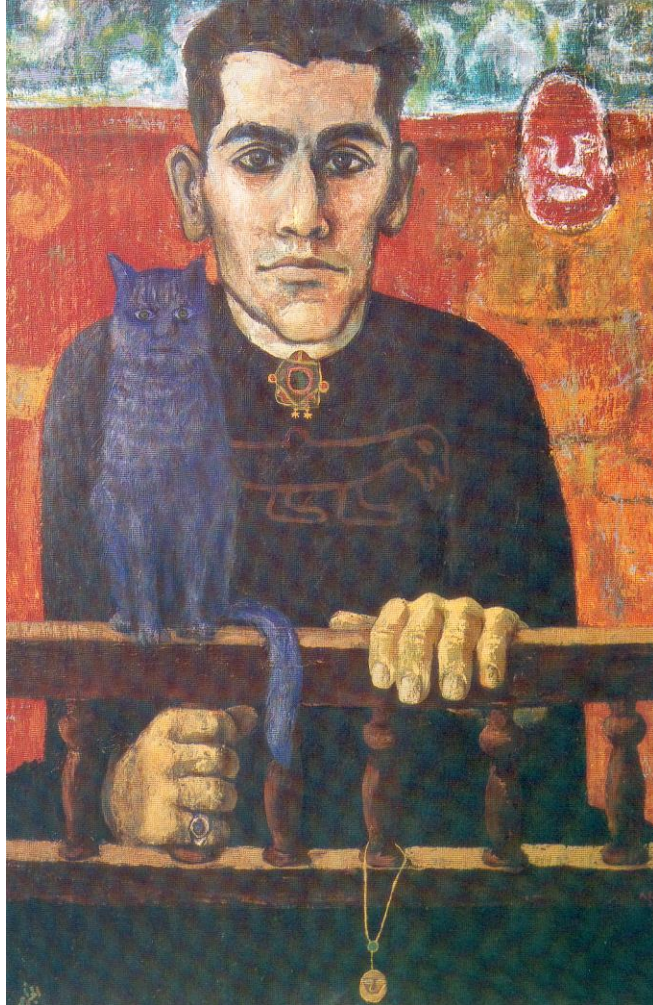
D.A.49
Al-Mouled



D.A.50
Zirkus



D.A.51
Mann und Kater



D.A.52
Bandung Konferenz



D.A.53
Annazr



D.A.54
Tag und Nacht



D.A.55.1
Liebhaber aus dem Geister



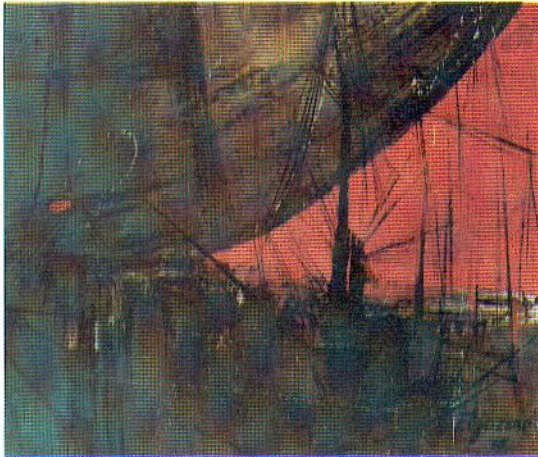
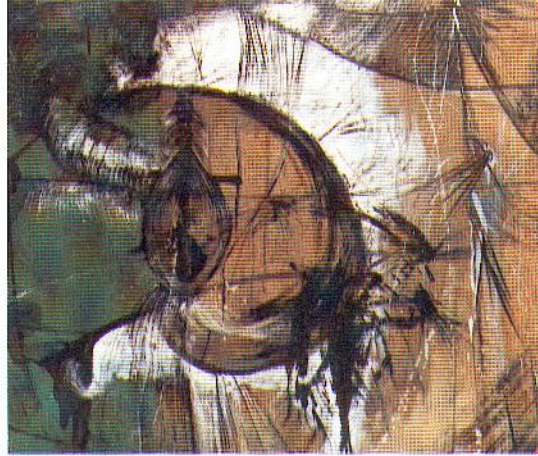
D.A.56
Nackt geboren



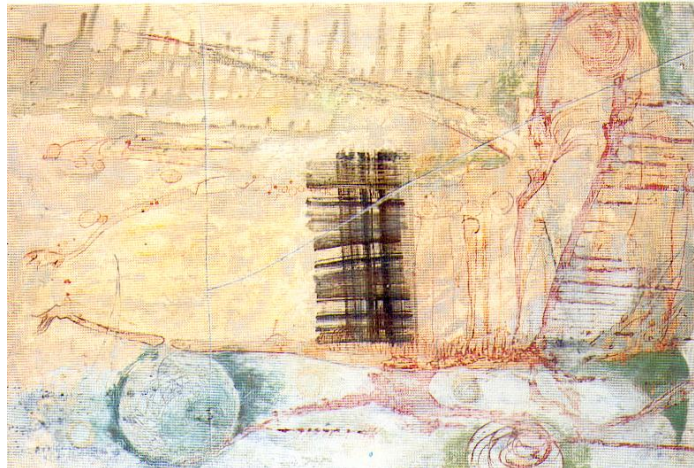
D.A.56
Stilleben



D.A.57,58
Abstract



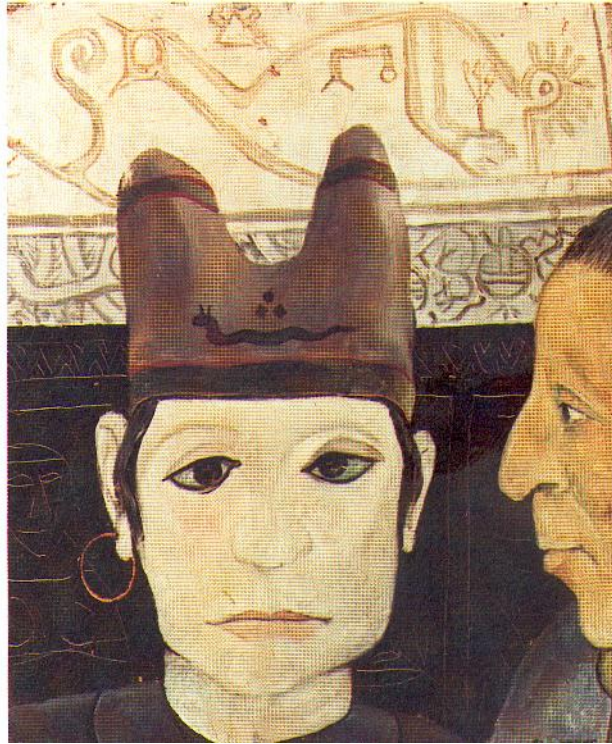
D.A.60
Altertümer am Strand



D.A.61
Portrait der Ehefrau



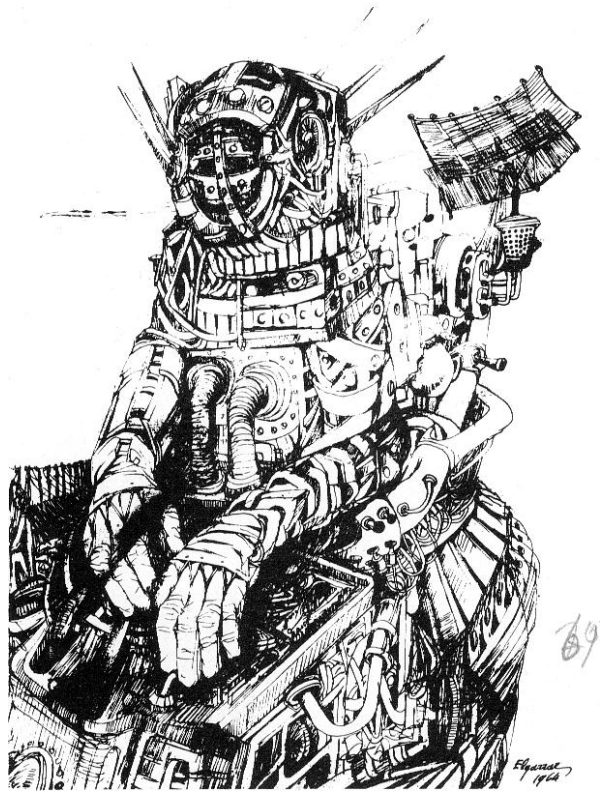
D.A.62
Die Fremden



D.A.63
Abstract mit verschiedenen Techniken



D.A.64
Universumpilot

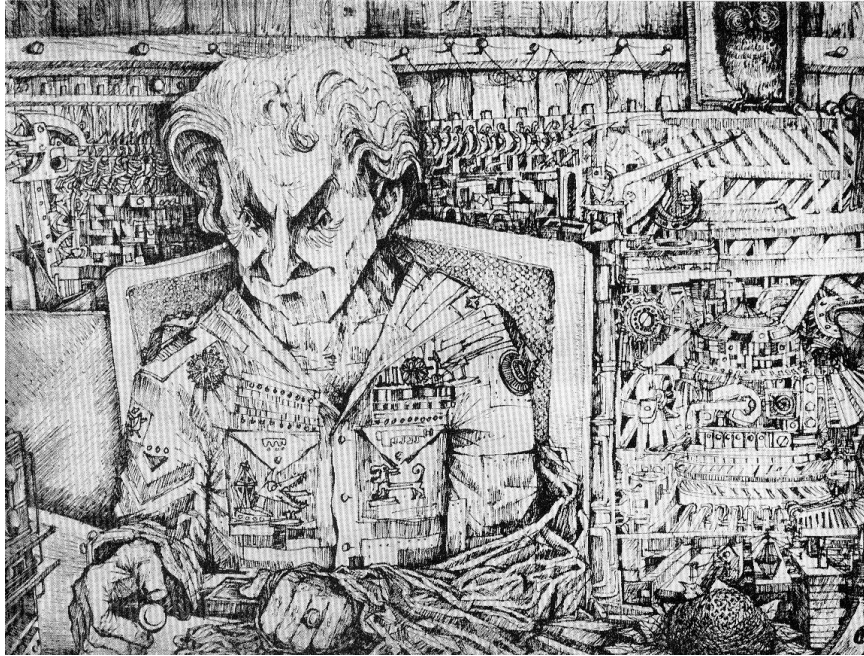


D.A.64
Zeichnung

seriod, 1961, Indian
r, 38.5 x 30 cm



D.A.65
Labor



D.A.67
Aus dem Universum



D.A.73
Frieden



D.A.74
Suezkanal



D.A.76
Fiscermann und Hütte



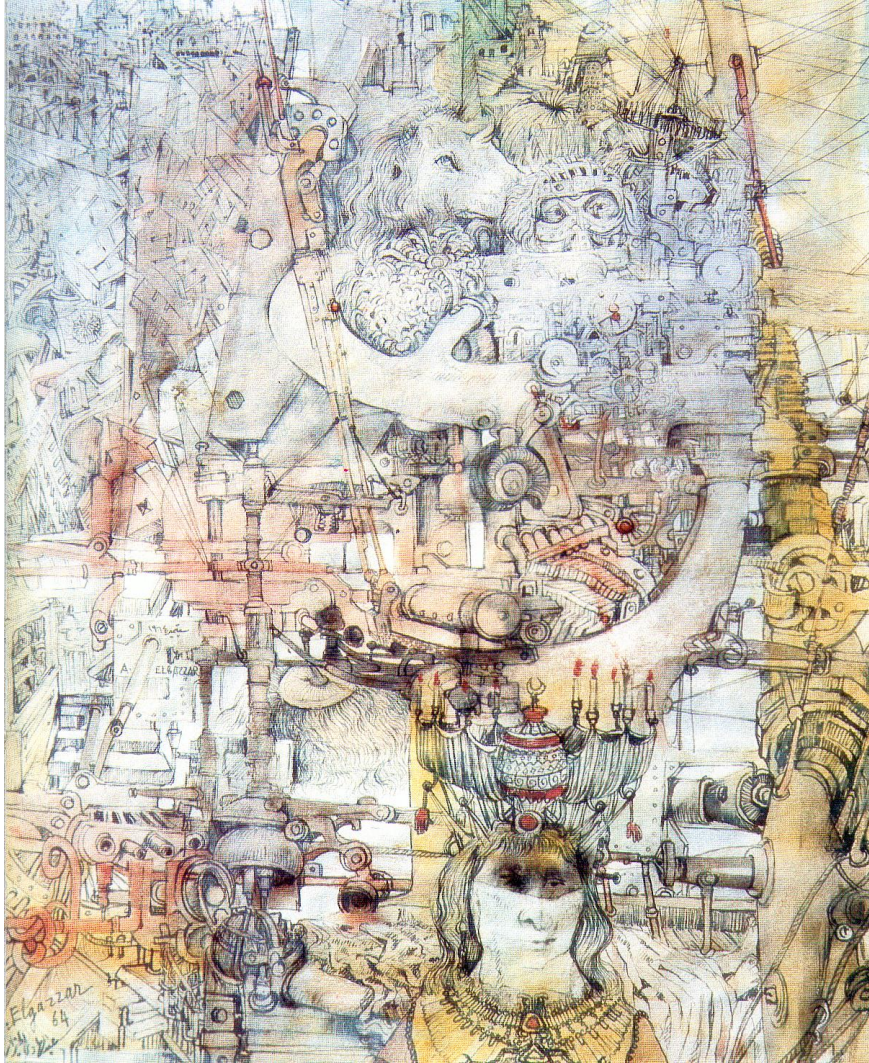
D.A.77
Aswan Dam



D.A.78
Baum Portsaid



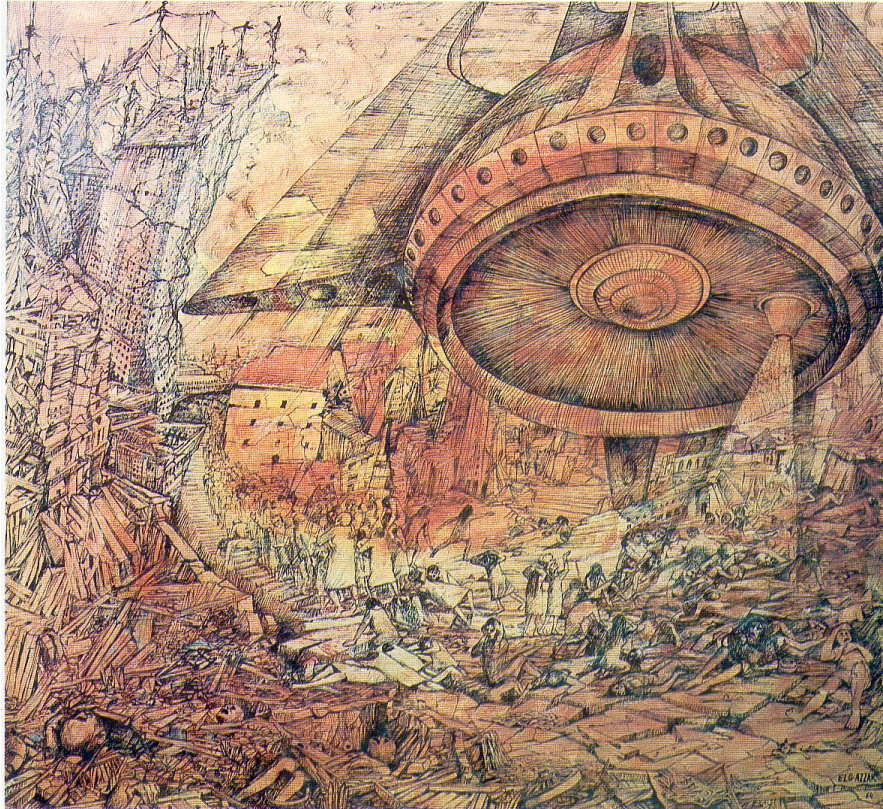
D.A.80
Mekanikal Schicksaal



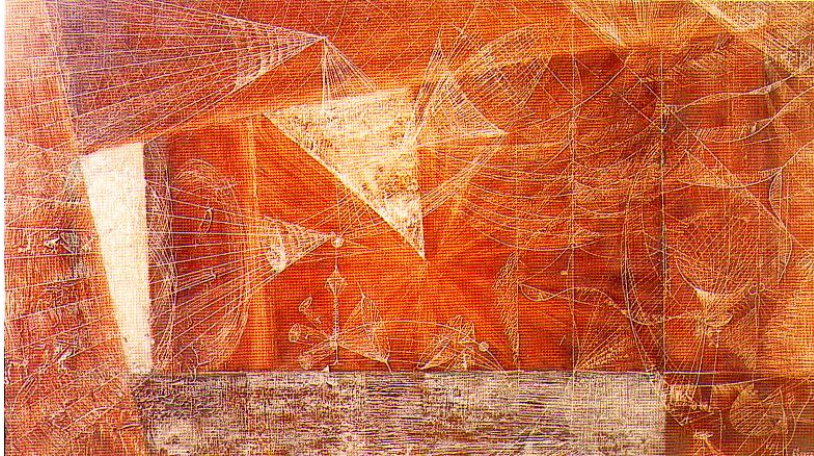
D.A.81
Aus dem Universum



D.A.82
Ein Körper aus dem Himmel



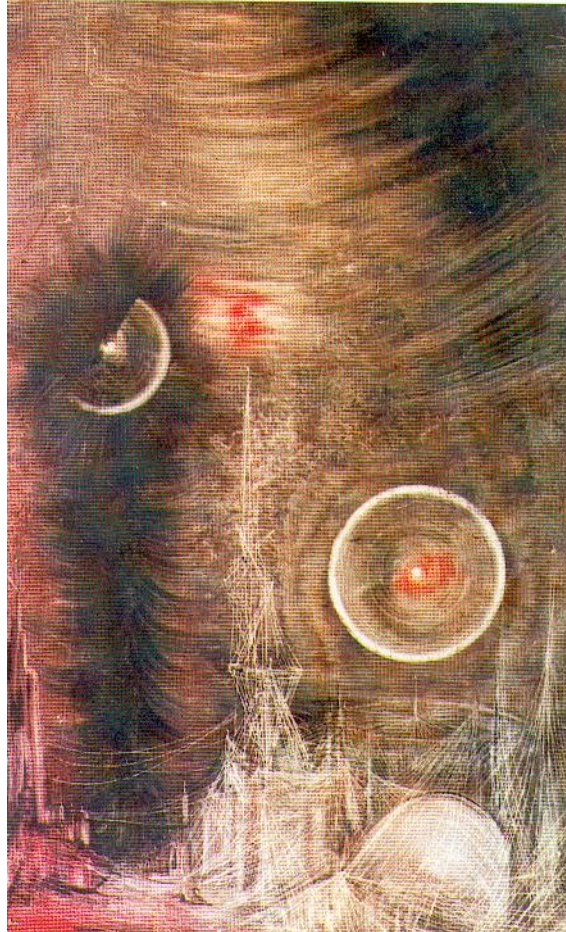
D.A.83
Magnatic Zone



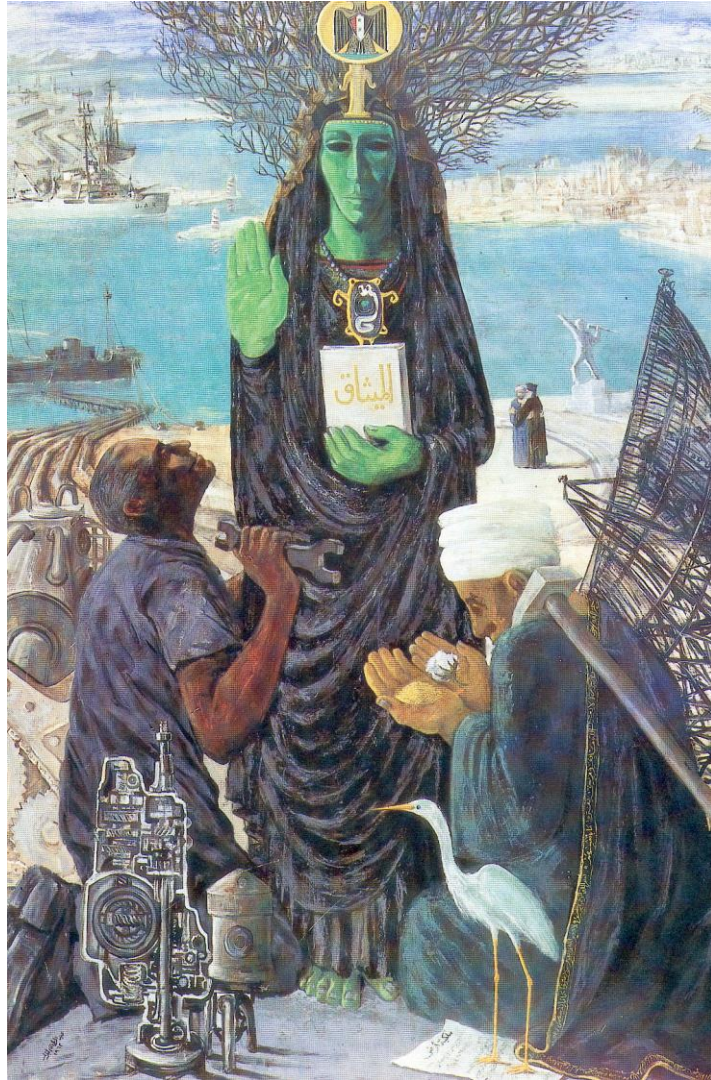
D.A.84
Die Zeit



D.A.84
Magnatic Gürtel



D.A.85
Al-Misak



D.A.88
Abu Essebaa



D.A. 21
Zeichnung



D.A. 59
Kaffeleser



D.A. 68
Univrsumspilot



D.A. 81
Anstronom

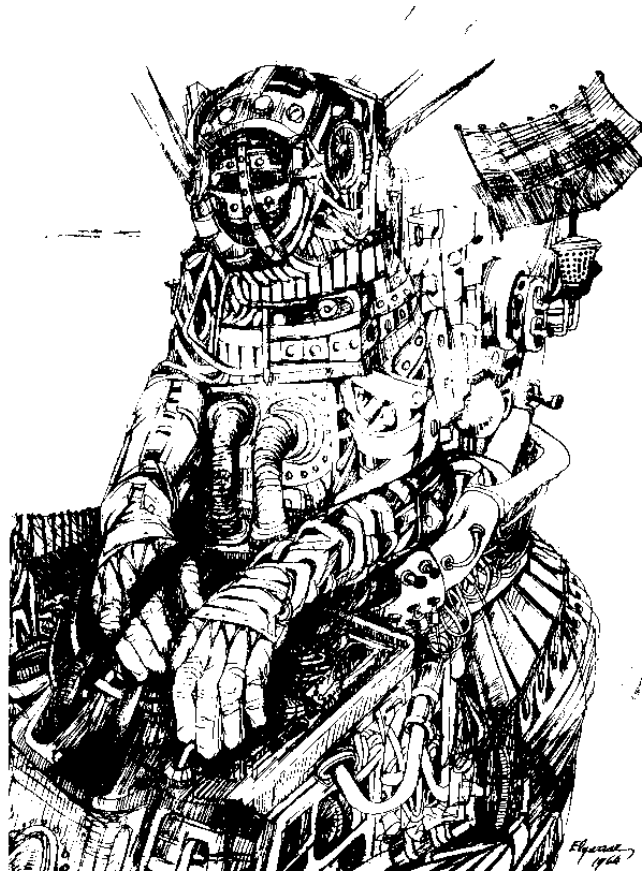
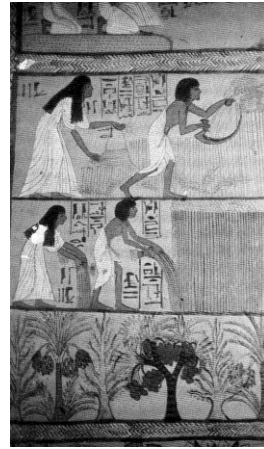


Abb. 0



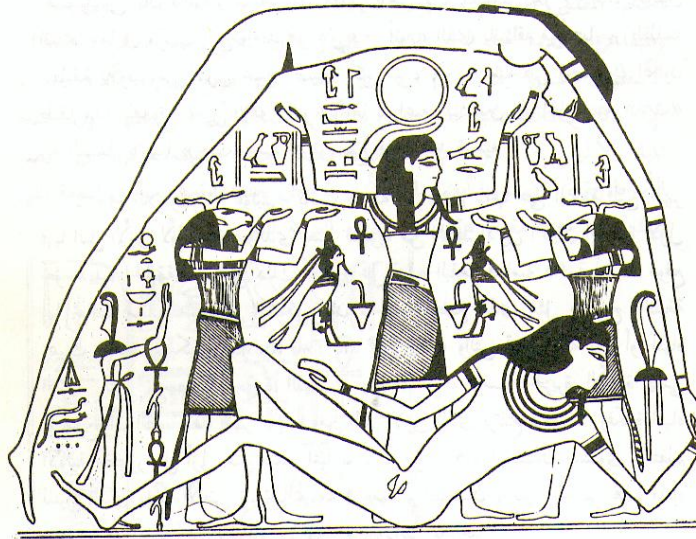
Al-Gazzar

Abb. 0



altägyptisch

Abb.4
Nut



الإله «شو» يفصل السماء الإلهة «نوت» عن الأرض الإله «جب» .

Abb. 5

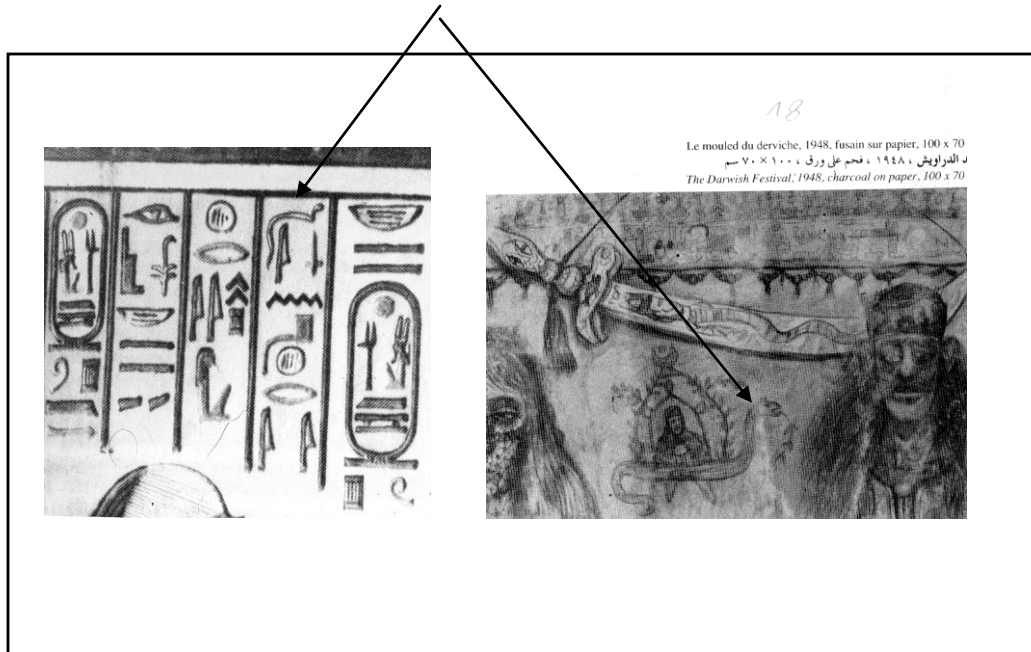
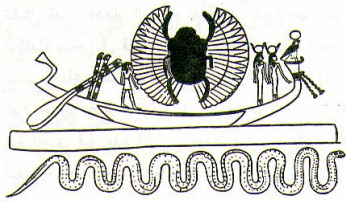
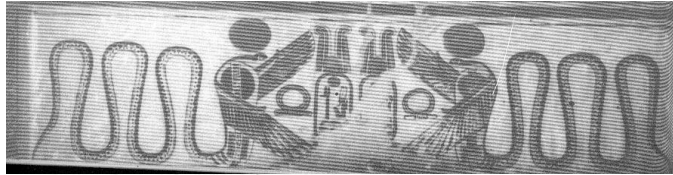


Abb.6
Schlange stark zigzag



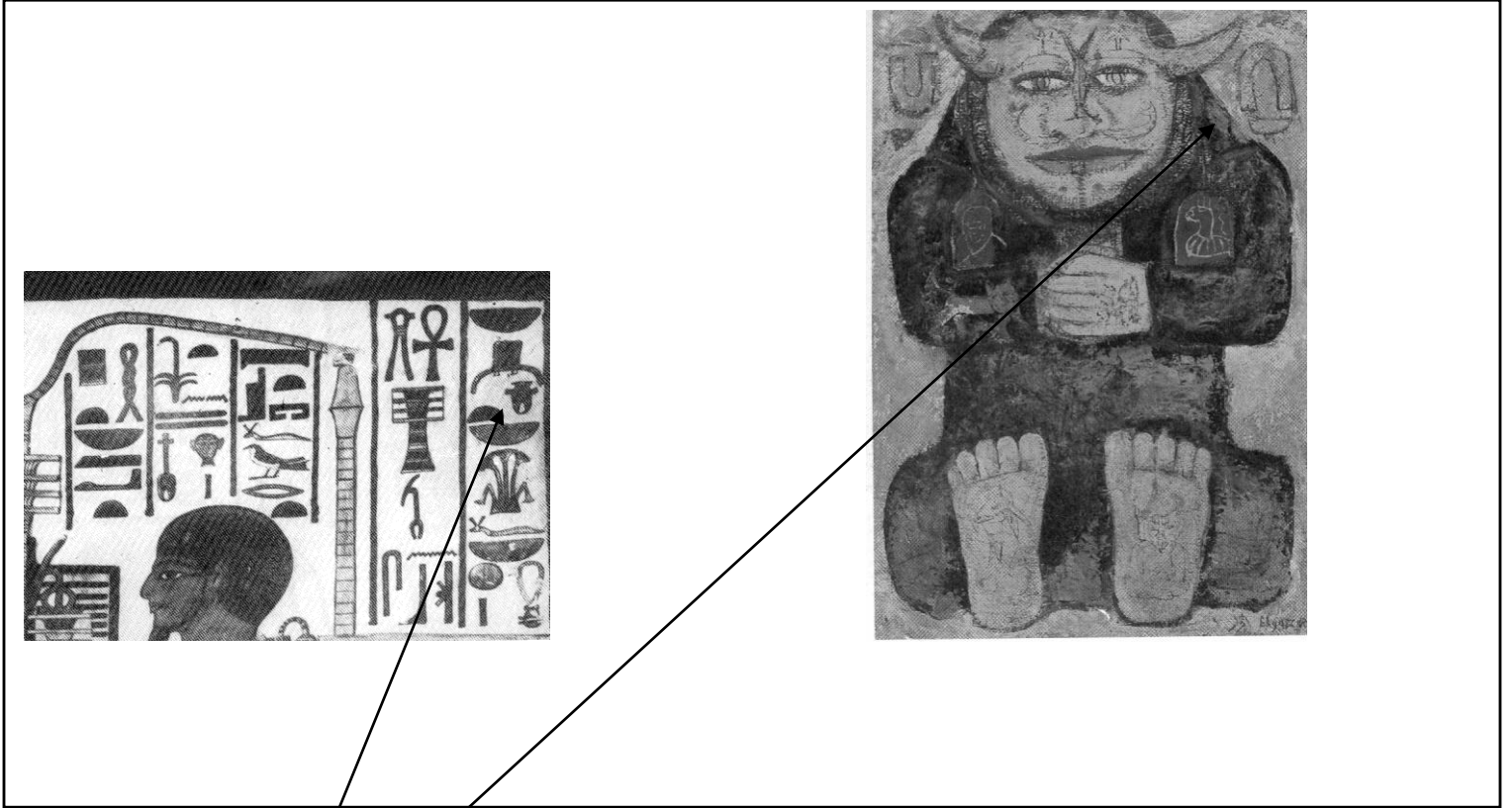


Abb.7.
Schneke,p,r,pr

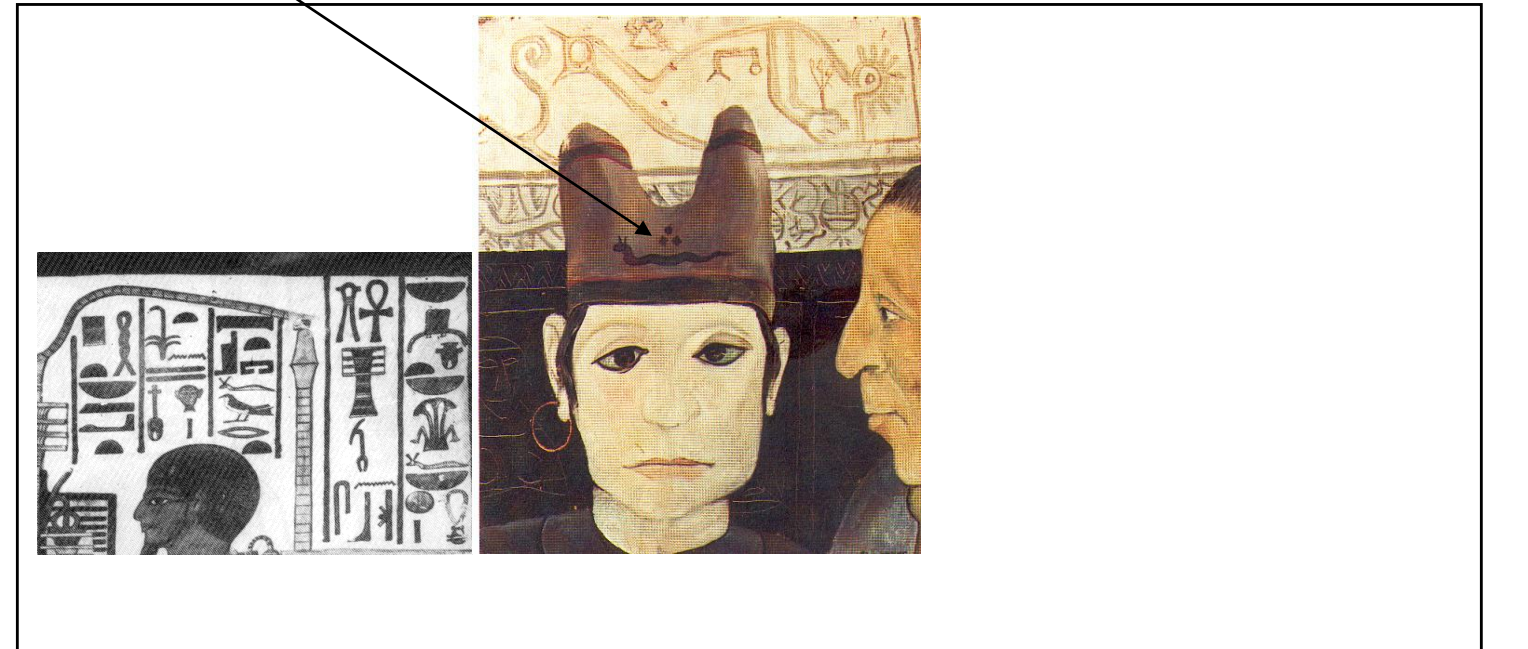


Abb.8.
Auge.Saulagan

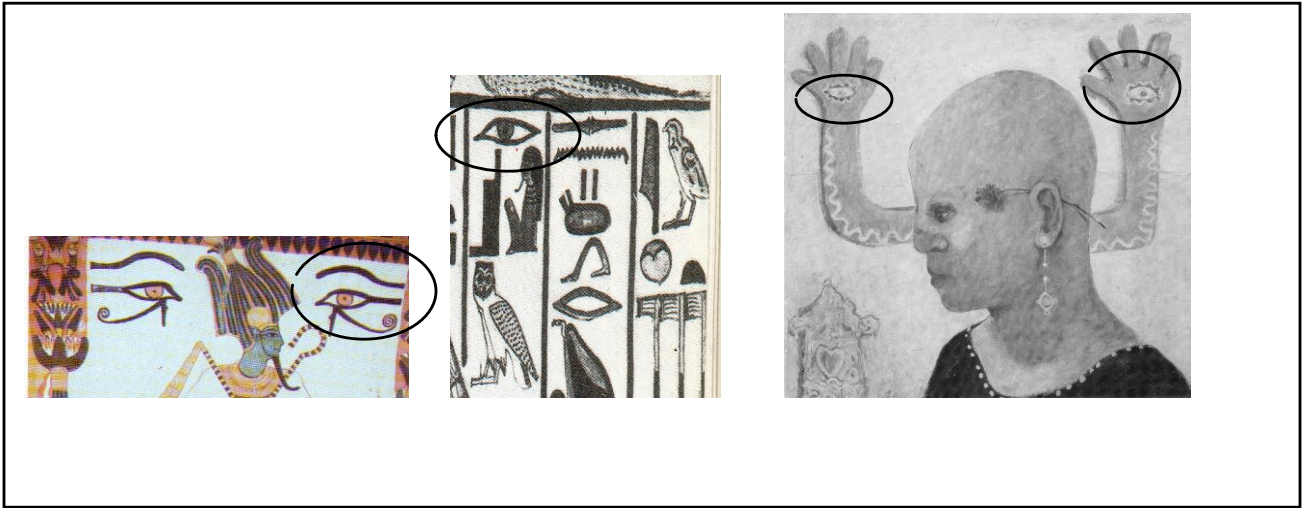


Abb.9.
Bastet



Abb.11.
Beine mit Figur

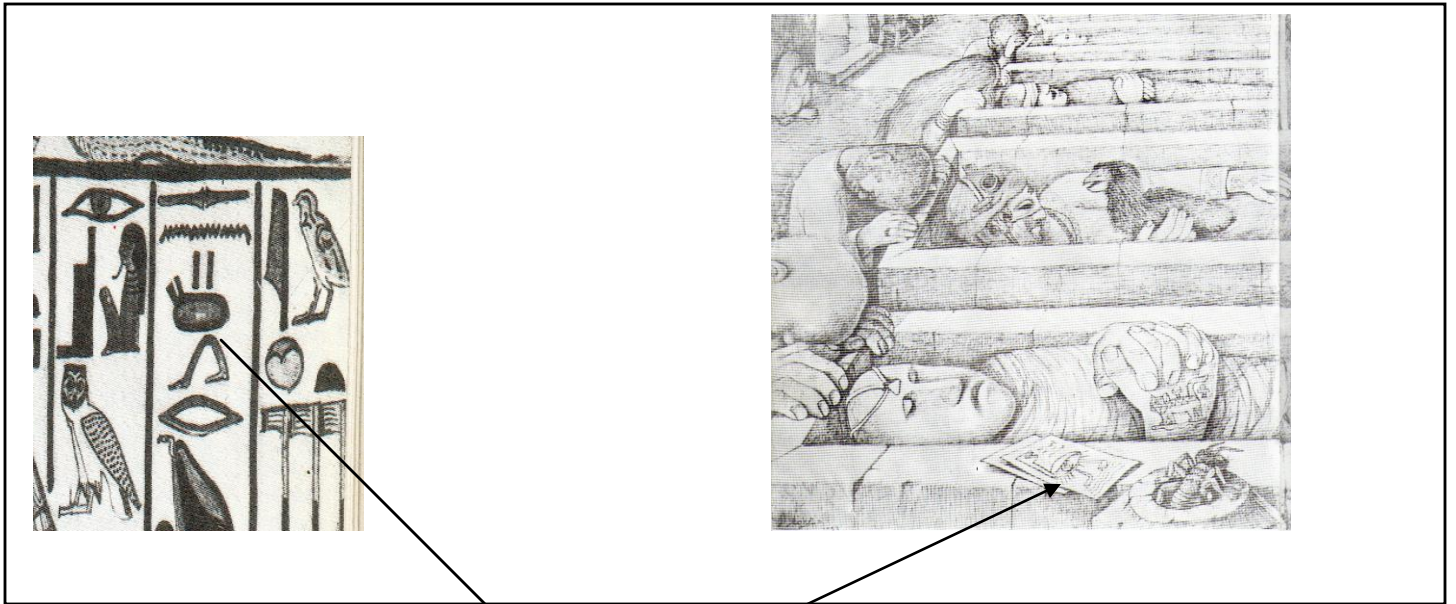


Abb.12.
Skarabios2,Schlange

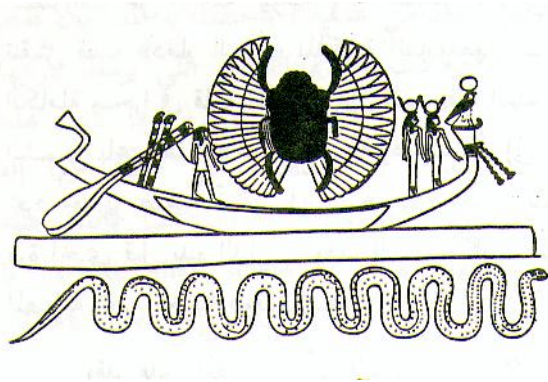


Abb.13.
Min (Abis)

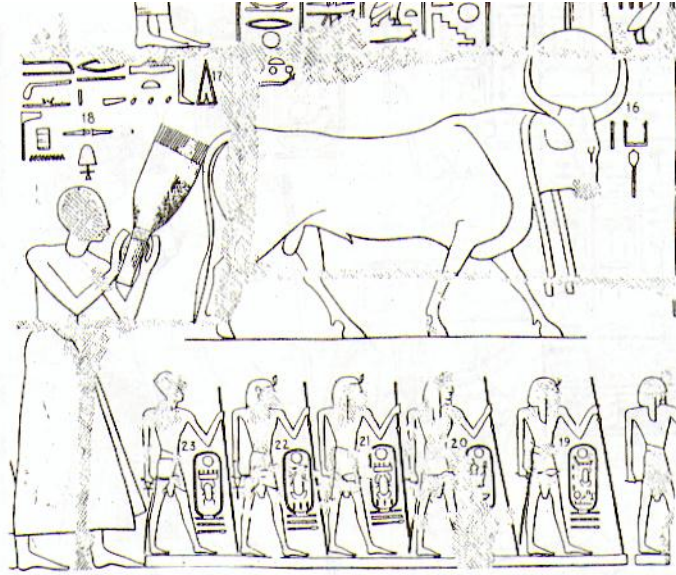


Abb.15.
Sekhmet

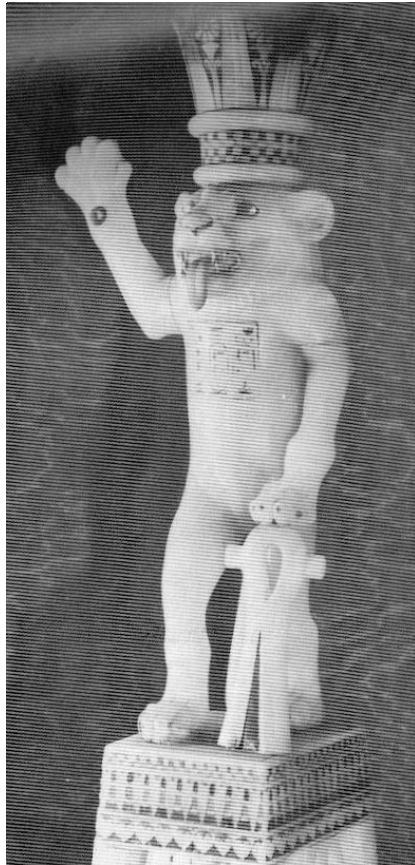


Abb.19.
h,f,p..

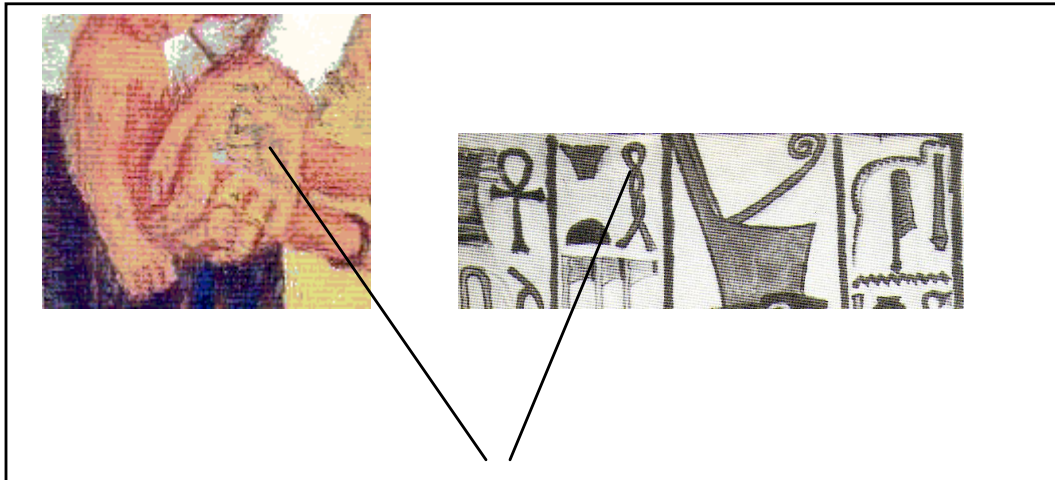
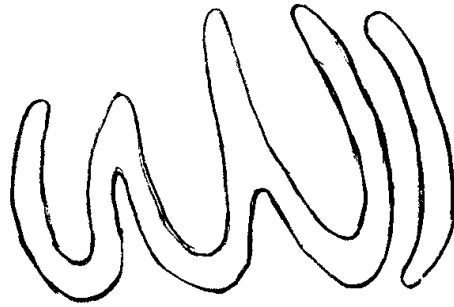


Abb.22



Abb.23



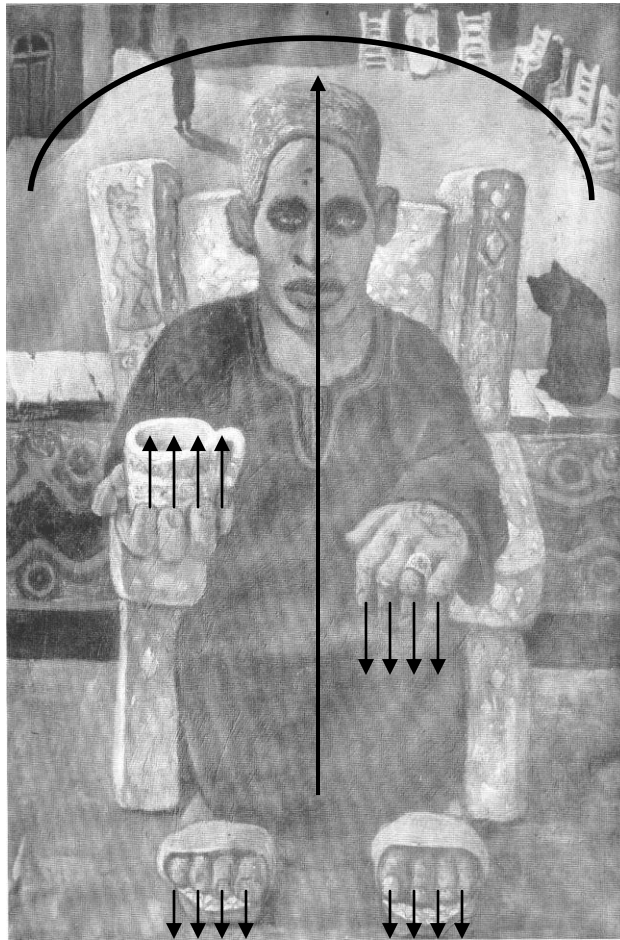
Zeichnung Nr. 1

- 1- Zusammenhang zwischen Schlüssel und Mensch
- 2- Komposition aus horizontalen Aufteilungen



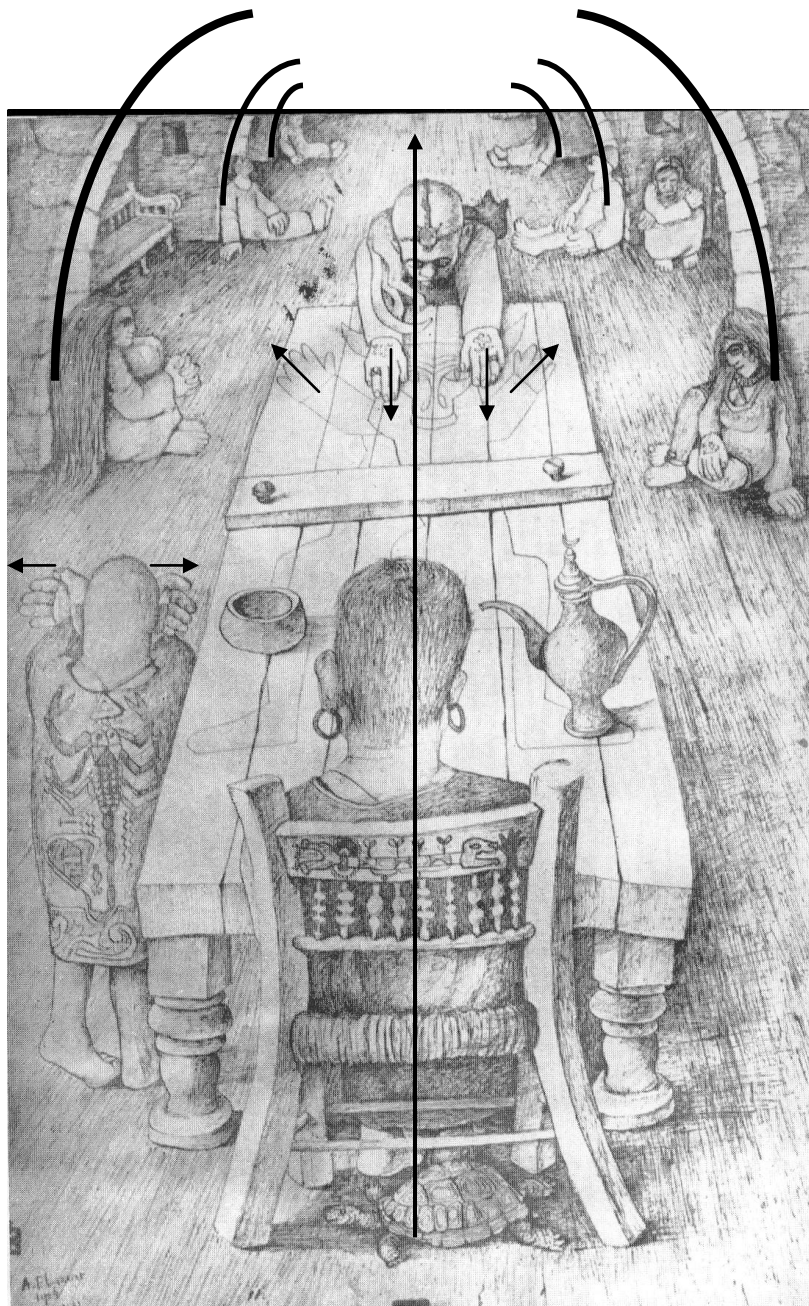
Zeichnung Nr. 2

- 1- Die Bewegung der Hände und Füßen
- 2- Komposition aus einer Regenschirmform



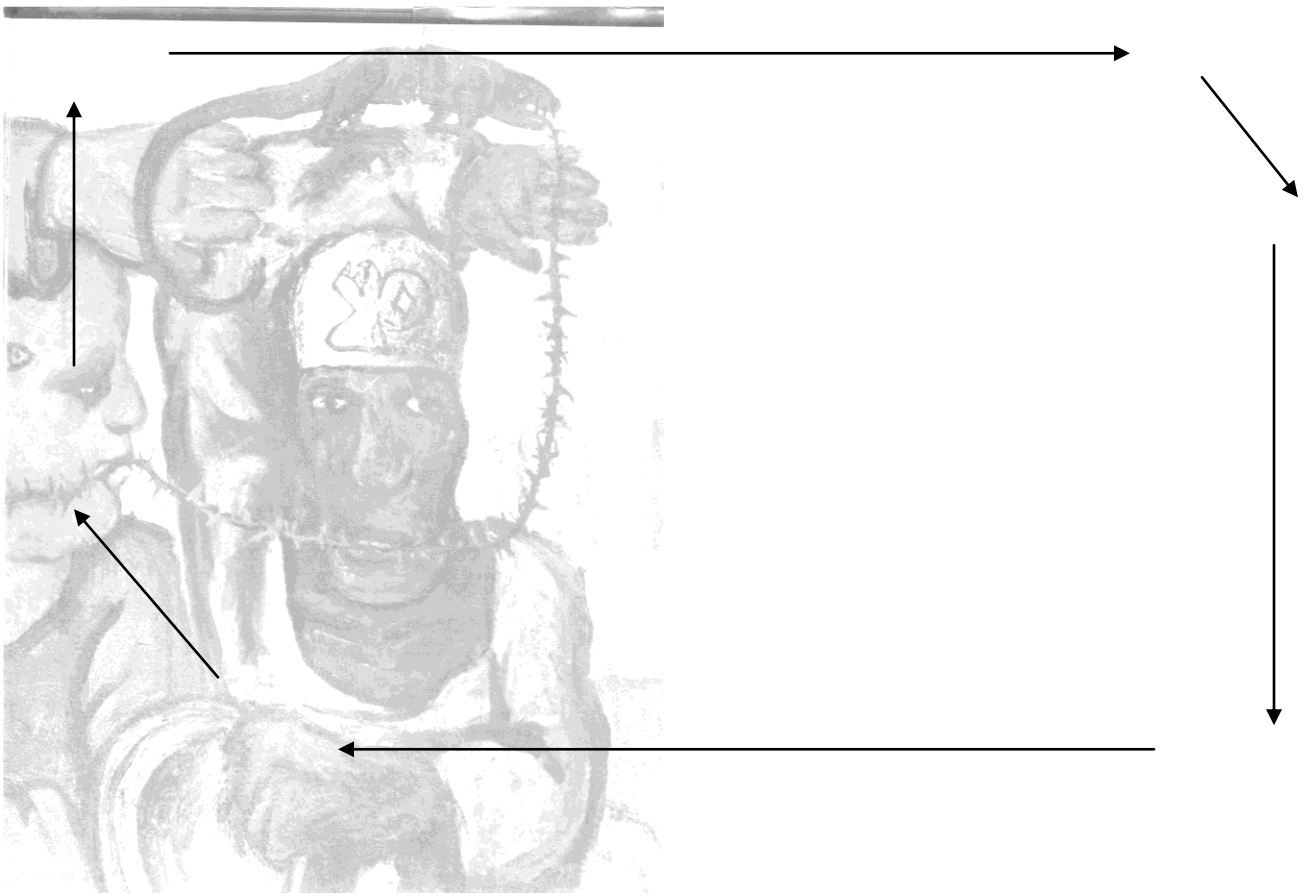
Zeichnung Nr. 3

- 1- Komposition aus einer Regenschirmform
- 2- Die Bewegung der Hände



Zeichnung Nr. 5

- 1- Komposition aus einem Kreis**
- 2- Die Bewegung der Hände

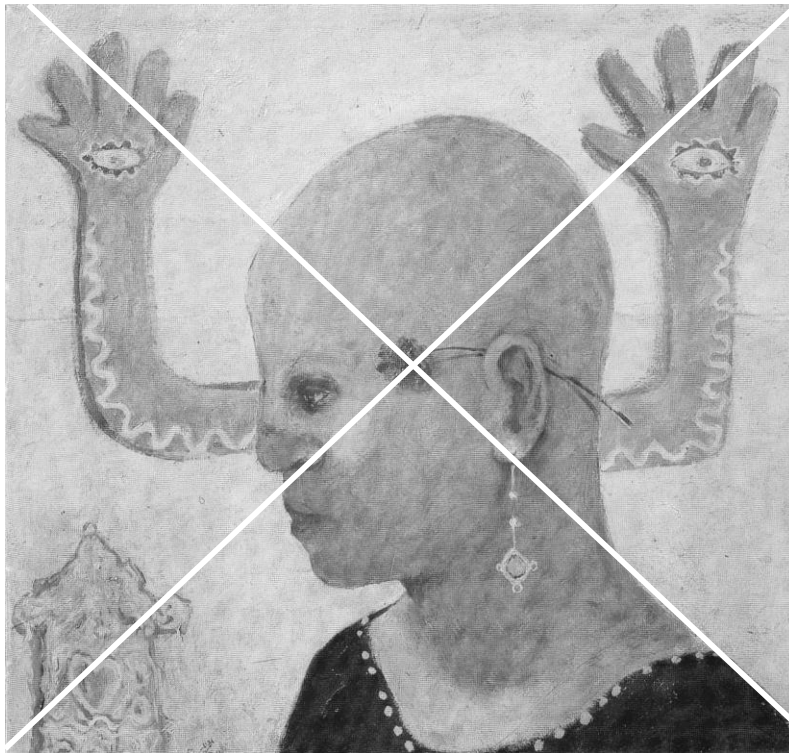


Zeichnung Nr. 6

- 1- Komposition aus einer Regenschirmform
- 2- Die Bewegung der Hände



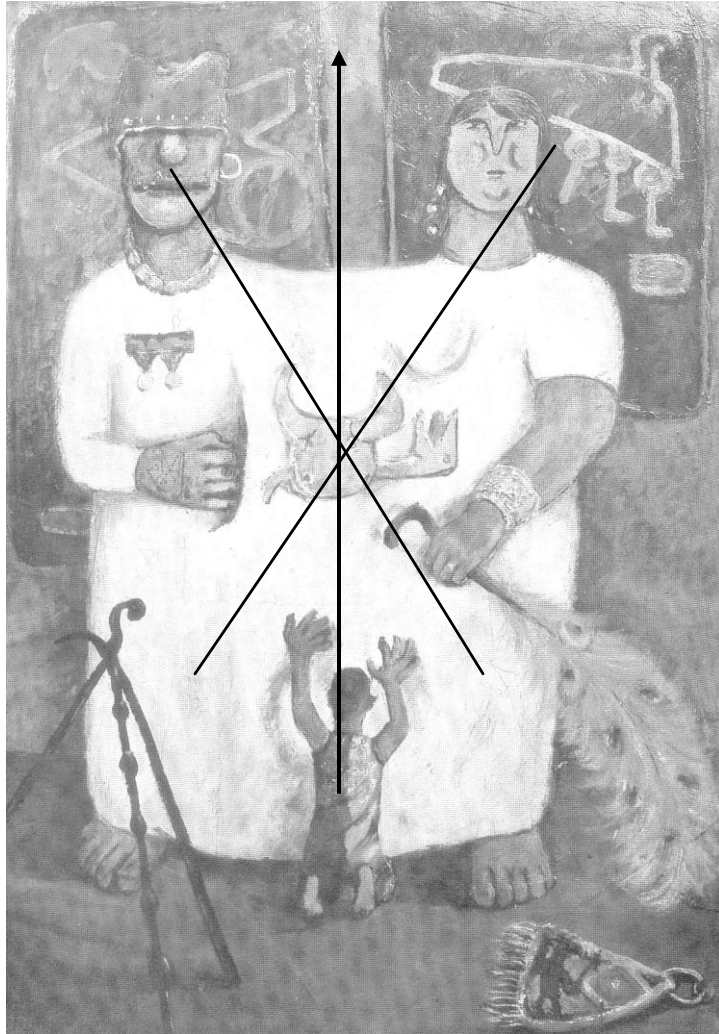
Zeichnung Nr. 7



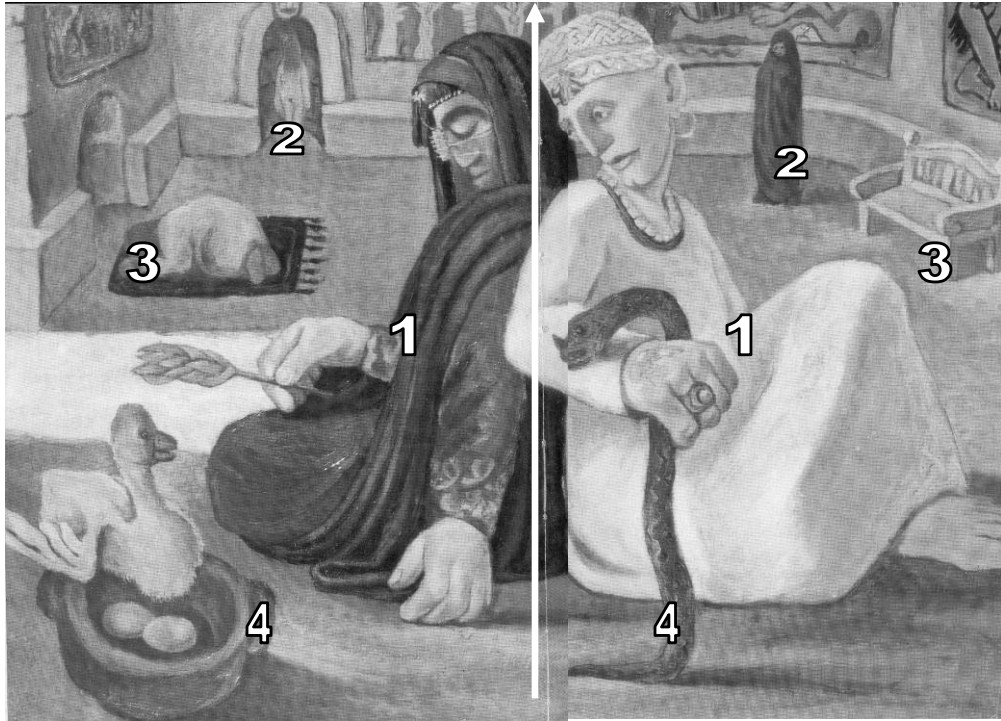
Zeichnung Nr.8



Zeichnung Nr. 9



Zeichnung Nr. 10



Zeichnung Nr. 11

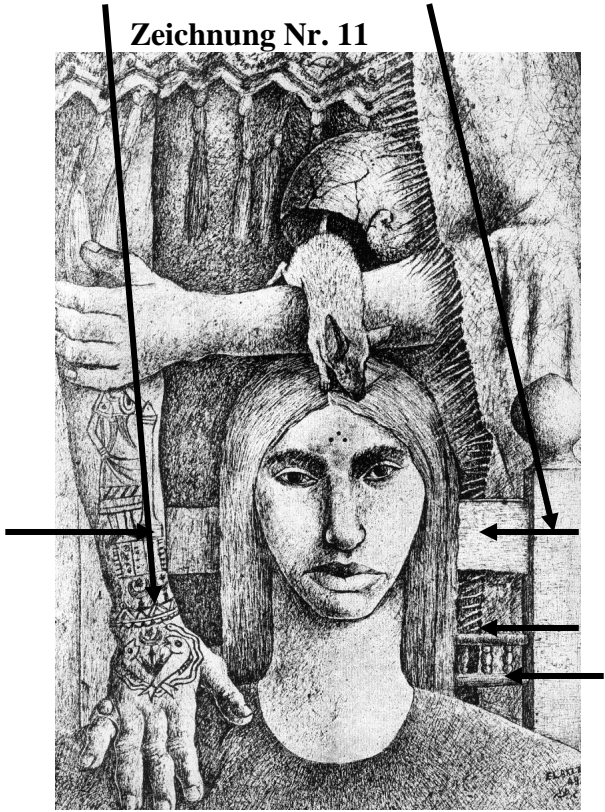


Bild Nr. 19 „Schicksal“

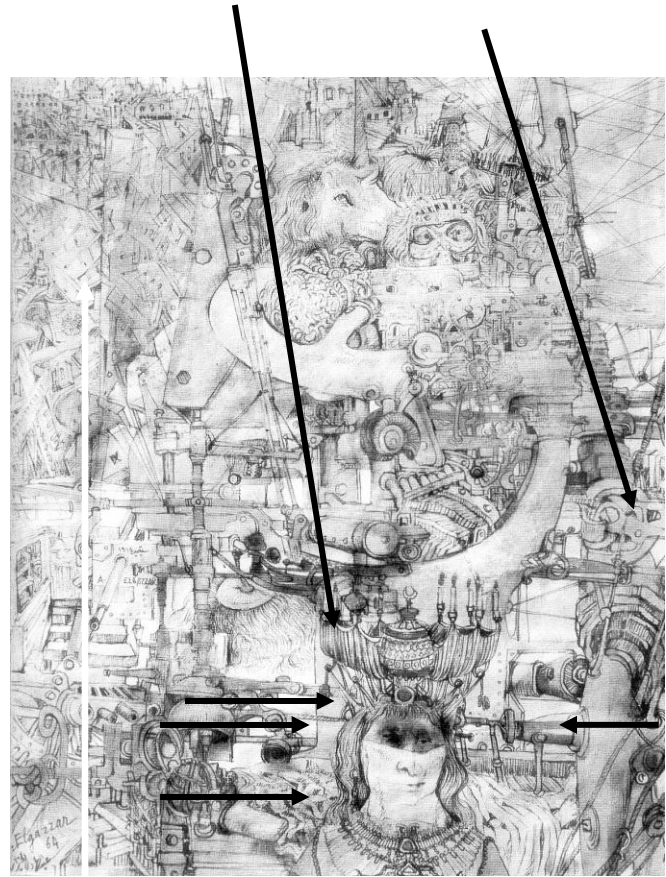
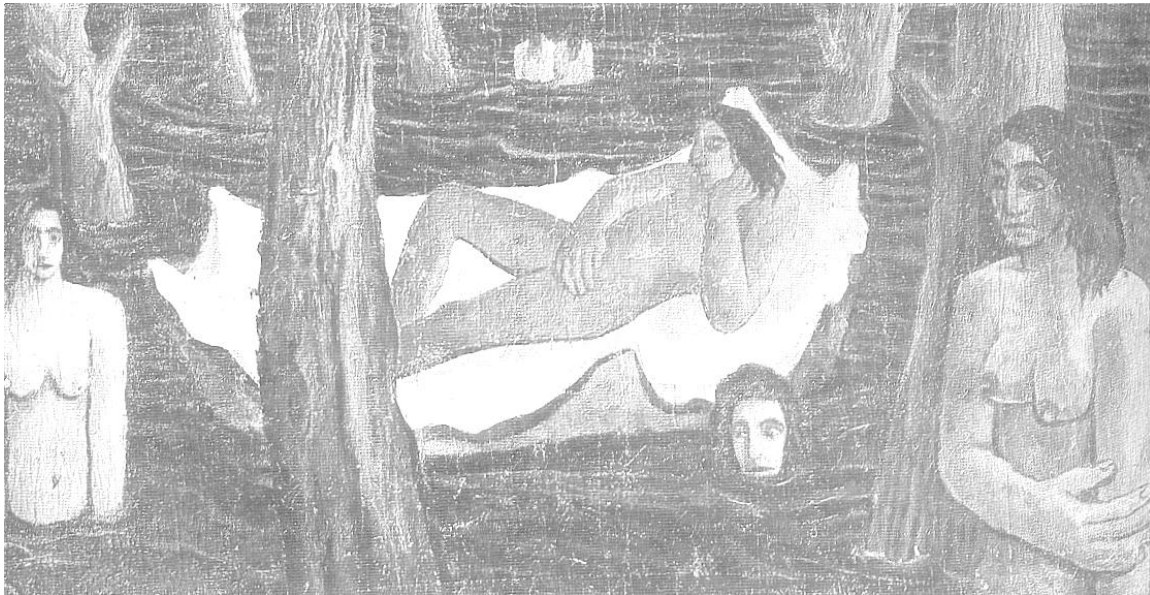
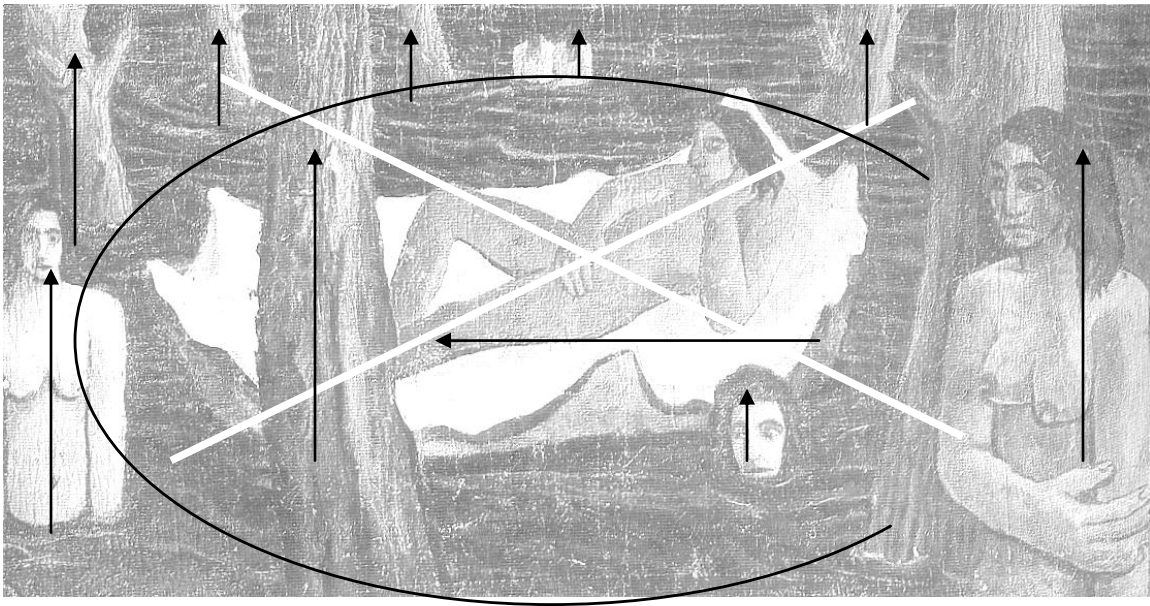


Bild Nr. 80 „Mechanisches Schicksal“

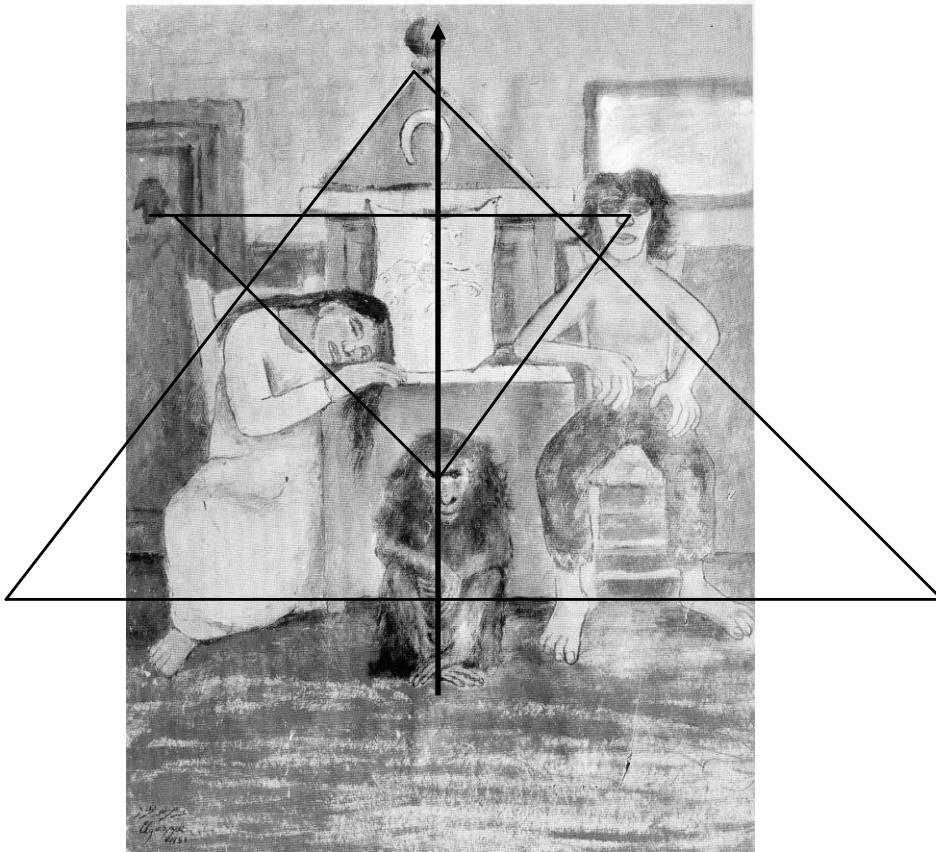
Zeichnung Nr. 12



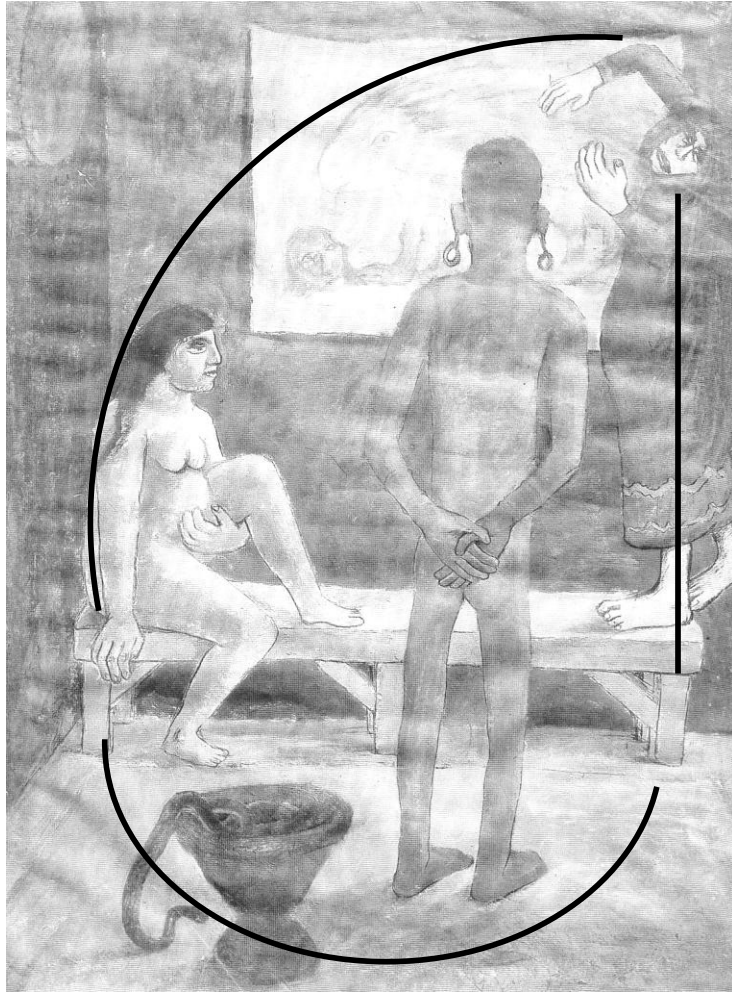
Zeichnung Nr. 13



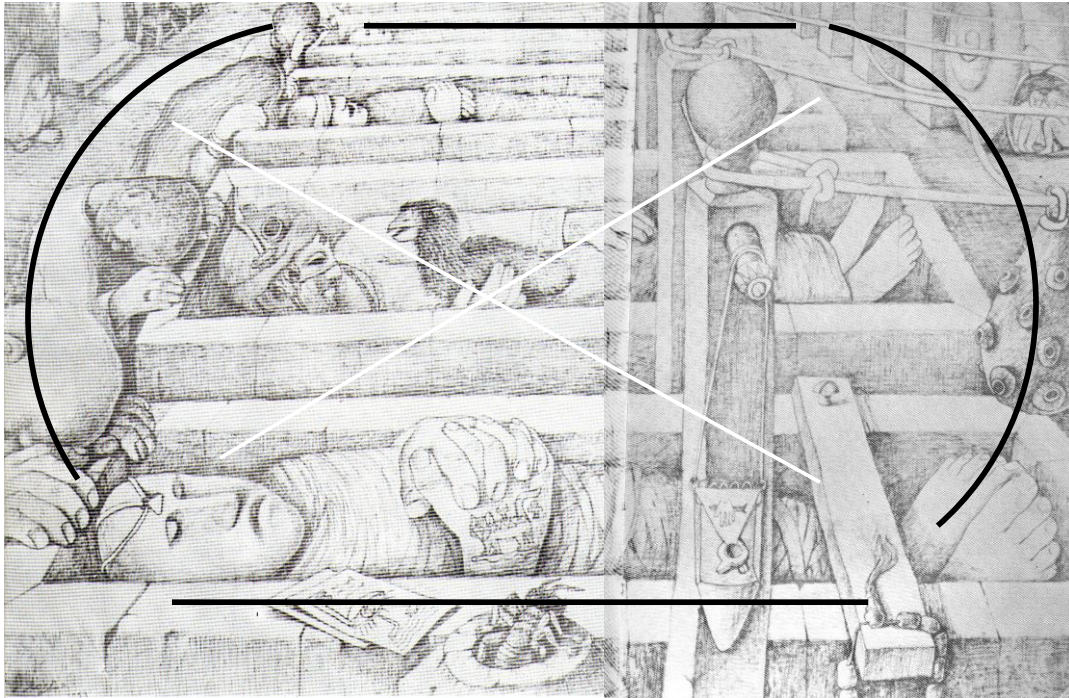
Zeichnung Nr. 14



Zeichnung Nr. 15



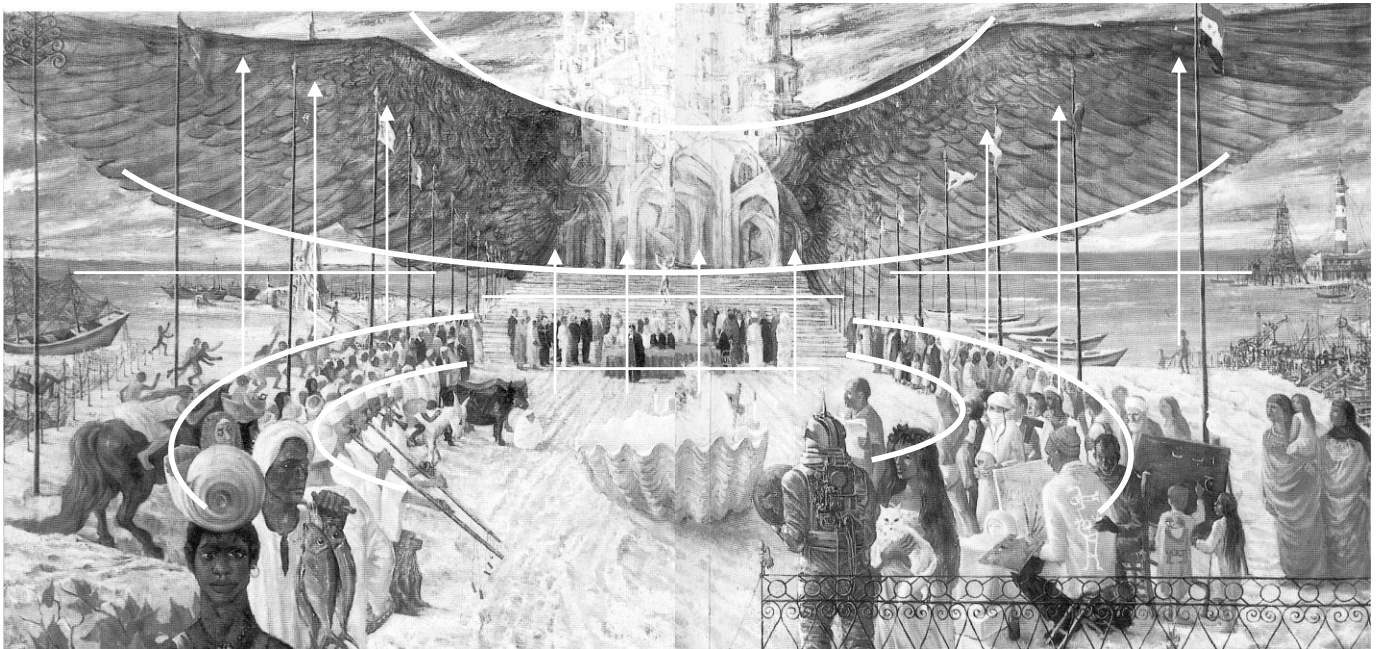
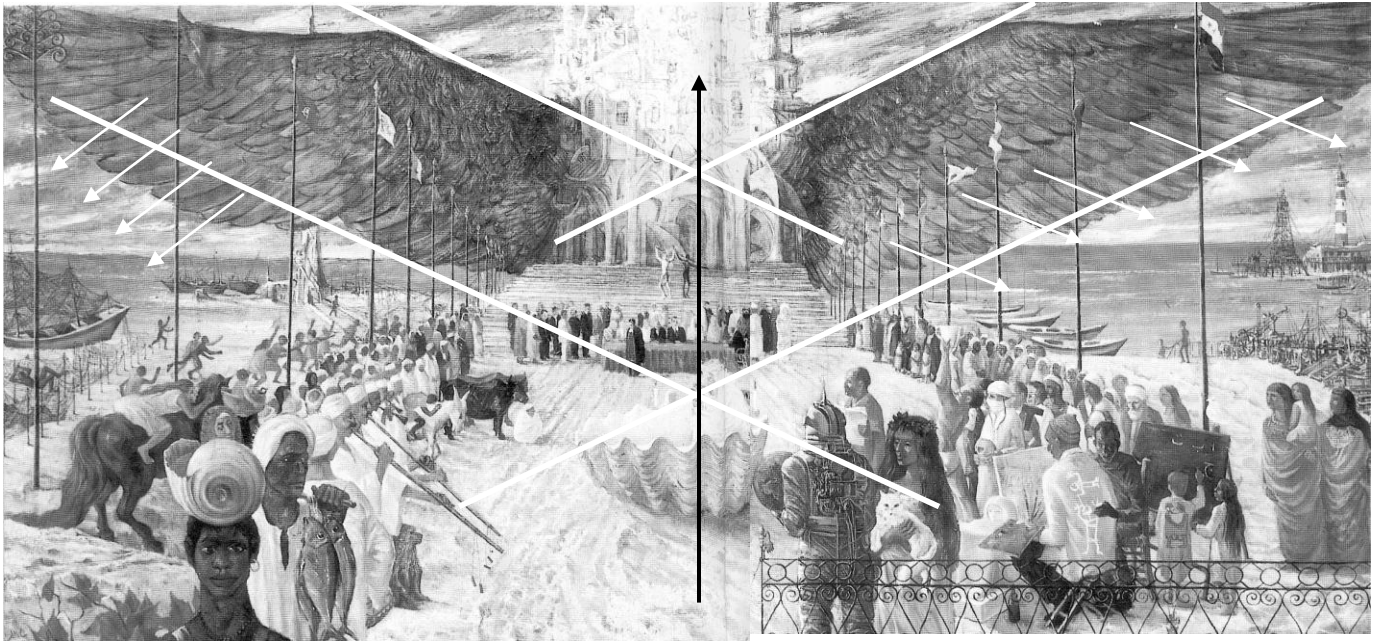
Zeichnung Nr. 16



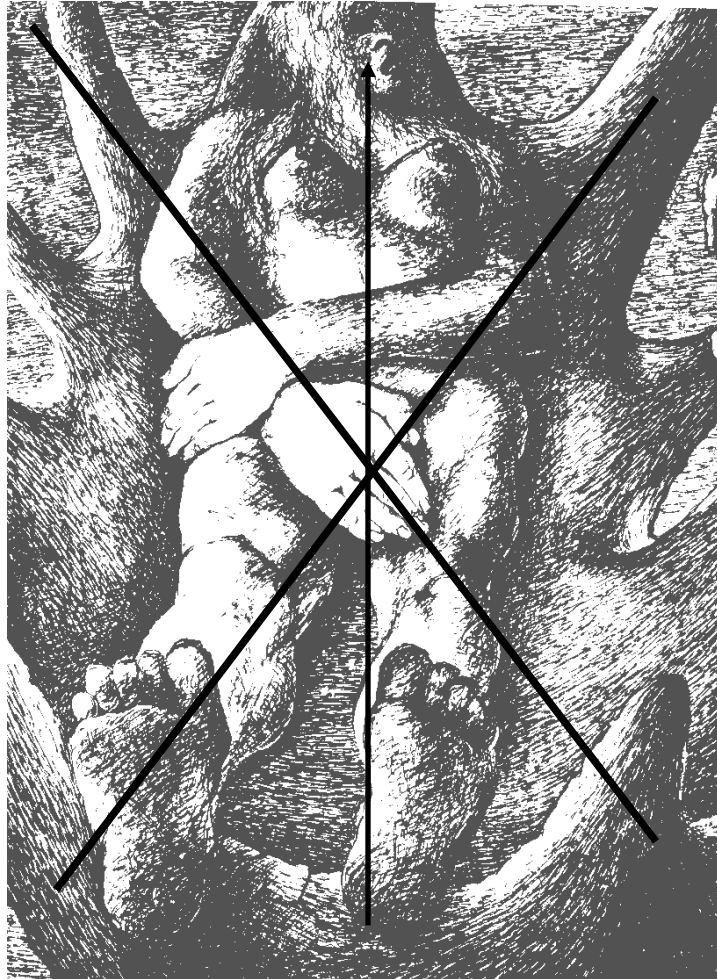
Zeichnung Nr. 17

Oben: die Mittelachse, das Zentrum, die Bewegung der Flügel, die Bewegung der Fäden.

Unten: die horizontalen Linien, die vertikalen Linien, Kurven nach oben, Kurven nach unten.



Zeichnung Nr. 18



على صفحات الصحف والمجلات ، وأيد الرأي العام فكرة الإلناء ، ومع ذلك فلا تزال تدرس هذه المادة تحت أسماء مختلفة - وإن ما تعارف عليه أساتذة الفن هو أن يتمشى الفن مع عادات وتقاليد وعقائد الشعوب المختلفة ، لهذا تعرضت المواد الفنية كالسكوير والبيورتريه ورسم الأشخاص والطبيعة الصامتة والعارى والمناظر والتصميمات الزخرفية والفريسك ، والتنوير والتعديل حسب الظروف التي تلائم هتمم الشعوب - ولا شك أن من الأهداف التي تسمى كليات ومعاهد الفنون إلى تحقيقها ، خلق القدرة على الابتكار ، وذلك عن طريق رفع التدوق الفني ، والخبرة الجمالية ، وتخرج جيل من الفنانين ، يكون لهم أكبر الأثر في تطوير إنتاجنا من الناحية الفنية في مختلف الميادين ، بما يلائم شعبنا العربي العظيم ، ويتمشى مع ذوقه ولفساته ، ولاختيار الحطة والمنهج أهمية كبرى للوصول إلى النتيجة المرجوة والحطة التي لا تساندها القيم الأخلاقية والروحية التي امتازت بها الأمة العربية ، قد تؤدي إلى نتائج عكسية - ولئن كانت هناك ضرورة قائمة في مجال أطب لدراسة الجسم الإنساني والكشف عليه بقصد الوصول إلى التداوى والعلاج من العلل والأمراض التي تفكك به ، فإنه ليس هنالك ما يبرر رسم الإنسان عارياً ، وهو يقف وسط الطلبة والطالبات كما ولدته أمه ، بحجة البحث عن الجمال والنسب والحركات ، إذ من الميسور الوصول إلى نفس النتيجة ، عن طريق دراسة النماذج المصنوعة من الجبس أو الخشب (مانيكان) بمعاونة مادة التشرح التي تدرس فعلاً بكلية الفنون الجميلة حالياً ، وهي طريقة عملية لجأ إليها كثير من الفنانين في رسم وتشكيل موضوعاتهم الفنية ، وبهذا نحافظ على أبنائنا وبناتنا من الفتنة والانحراف - وإذا نظرنا إلى رواج تجارة اللوحات والتماثيل التي تمثل جسد المرأة أو الرجل عارياً في عصر النهضة الأوروبية وما بعدها ، لوجدنا أن ذلك مرجعه إلى رغبة الملوك والأمراء والبلاد وأصحاب الجاه والثروات في اقتناء هذه التحف في قصورهم كوسيلة من وسائل الترفيه !

بريد الفنون

رسم (العارى) في كلية الفنون الجميلة

كانت مادة « رسم العارى » هي إحدى المواد التي تدرس ضمن برامج أقسام الفنون بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة ، وتغير اسم هذه المادة فسميت « الطبيعة الحية » ثم أصبحت تدرس ضمن المواد الرئيسية كالرسم والتصميم ورسم الأشخاص - وقد أثير اقتراح إلغاء مادة الرسم العارى أو الطبيعة الحية ، من برامج الدراسة بكلية الفنون الجميلة ، وذلك من تأثير سعى على الأخلاق وإثارة للفتاوى الجنسية ، وطرح هذا الموضوع للنقاش والبحث

يارب وفق بنى الإسلام قد نهضوا
نهوض من لصروح المجد قد شادوا
يد على صولجان الأرض قد قبضت
وفوقهم من جلال الله أبرد
مجد ودين رديساً كلها جمعت
وآى ربك بالأمسار أورد
يا قوم إحياء ذكرى للضطفى عمل
هيا اعملوا فعسى الأمر ينقاد
لا تتركوا شرعه يا قوى واعتصموا
بدينه لا ينى شعب وآحاد
والعلم والمال بعد الدين هدتكم
والصبر زادكم إن لم يكن زاد
وعودوا للنش كبح النفس إن جمحت
إن الشباب على ما شب يعتاد
ما ذل قوم على السماح أمرهم
ولا ارتقى لذرا العلياء أوغاد
محمد عبد القادر

أما ونحن أمة عربية متطورة هادفة إلى المثل العليا ندين بالكتب الهادفة التي تنهى عن التبذير والفجور على اختلاف الصور والوسائل ، فاننا ننزه أنفسنا عن هذا الفن الرخيص المبتذل ، وجدير بنا أن نلجأ إلى كل فن بناء يشارك في نهضتنا ، ويصور مشاكلنا وآمالنا ، ويصبح أداة للتوعية ونشر المثل العليا - وعلى أساس تلك النظرة يجب أن تتطور البرامج الدراسية لكتليات ومعاهد الفنون في بلانا العربية ، بحيث تستند تلك البرامج إلى الأبحاث العلمية الحديثة في تكنولوجيا الفن والتأمل في مخلوقات الله العديدة من حيوان وجماد ونبات ومعرفة أسرارها وجمالها ، والوقوف على مدى التطور الصناعي والزراعي في المصانع والقرى .

والاستفادة من تراثنا الفياض في الفنون البيئية والتاريخية ، والتوسع في دراسة الفنون بحيث تشمل التقدير الفني والتحليل الفلسفي للنظريات الفنية المختلفة ، وبذلك يستطيع طلبة الفنون العثور على منابع جديدة ومصادر للتعبير تتفق مع عروبتنا وديننا وأحاسيسنا - أما التوهم بأن إلغاء الرسم العاري أو رسم الطبيعة الحية كما أسميناه خجلا من كتليات الفنون الجميلة يهدم ركنا أساسيا من أركان الفن ، إنما هو مجرد تصور لا يؤيده دليل من الواقع والتاريخ ومعارض الفن العالمية في العصر الحديث هي أوضح برهان على دحض هذا التوهم من أساسه .

وإذا نظرنا إلى فن التصوير في العهد الإسلامي ، وخصوصاً الفن الفارسي ، نرى أنه قد بلغ درجة الكمال من حيث الدقة في التعبير والأداء والتكوين مما جعله يتميز بطابع شرقي فريد ، بعيد كل البعد عن الجمود والتبذل - وقد أثرت التوجيهات الدينية في العهد البيزنطي وعصر النهضة وما بعده في أعمال الفنانين . فتركوا لنا تحفا نادرة من اللوحات والفسيفساء والتماثيل وصلت إلى حد الكمال في التعبير عن القيم الروحية والفنية .

والفن المكسيكي المعاصر، قد ضرب لنا أعظم الأمثلة

لما يمكن أن يحققه الفن الاجتماعي من قيم تشكيلية وإنسانية. ومعارض الفن العالمية في العصر الحديث يجرها تيار الفن التجريدي الذي يهتم بمشاكل علمية وفنية أبعاد بكثير من التفكير في مجرد رسم ودراسة الجسم العاري أو غيره من هذا القبيل .

وليس معنى ذلك أنني أغفل قيمة الفنون التي تتصل بخلق الإنسان في أحسن تقويم ، فإن ما وهبه الله لإليه من عقل وتميز واختراع وابتكار . فن رباني رفيع عال . يجب أن يدفع كل فنان مؤمن بإنسانيته أن يحافظ على هذه الإنسانية أن تفضل أو تنحرف . ولكنني أردت أن أؤكد تطور الفن بتطور العصور ، وحاجتنا إلى فن عربي حديث يلائم مجتمعنا ، وتسند القيم الروحية والأخلاقية - ولإني لا أوافق على الحلول الوسطى واستبدال العاري بشبه العاري ، ولكنني أردت أن أنبه إلى ضرورة تغيير كلي في برامج كتليات الفنون الجميلة . بحيث توضع أسس جديدة ذات هدف واضح سليم . ومن العار أن نعيش على فتات ما تقدمه أكاديميات الفنون الجميلة بالخارج .

إن المسألة لا تنتهي عند حد المجاملة . بأن تقرر كلية الفنون الجميلة استبعاد الصور والتماثيل العارية من معارضها والامتناع عن تدريس (العاري) في شهر رمضان وإنما الأمر جد خطير . لأنه يتعلق بقرية جبل جديد من الفنانين العرب . وبمدي ما يستطيع أن يقدمه هذا الجيل لأمته من فن صاعد .

إن الفن السليم يرى من الانحراف عن السمو بالقيم الروحية والمثل العليا . والفن في غايته يعمق الوجدان والشعور بوحدة الذات والوجود . ويجعلنا نتوصل إلى معرفة أسرار الوجود والكائنات . وعظمة مبدع الأرض والسموات . لأنه الله الذي بث فينا تلك الأجهزة الحسية والروحية والعقلية لكي نوجهها في طريق الخير . وتطهير

شؤون مختلفة

وافق مجلس محافظة المنيا بالجمهورية العربية المتحدة مشكوراً على اقتراح بإغلاق جميع المحال العمومية لمدة ساعتين أثناء فترة صلاة الجمعة، وذلك بناء على طلب عمال هذه المحال .

— وأعدت محافظة المنيا بطاقات لغير القادرين على الكسب وقد تم حصر هؤلاء جميعاً توطئة لتقرير الاعانات المالية والعينية التي تكفل لهم حياة كريمة، وتضمن لهم العيش في رضى واطمئنان، ونرجو أن تحذو جميع المحافظات حذو المنيا في هذا العمل الانساني النبيل .

— ينتظر أهل محافظة الفيوم، أن تفكر المحافظة في استغلال للعالم التاريخية، والطبيعية الجميلة الخلابة، ومراكز الطاقة للآنية المستعملة للرى وإدارة للطاحن ومضارب الارز استغلالاً سياحياً؛ وإعطاء هذه المسألة أهمية خاصة، إلى جانب ما تقوم به من تحميل المدينة، فالفيوم منظمة سياحية ممتازة وهي بحق (سويسرا الصغيرة) مع العناية بتحسين الفنادق، وتوفير أسباب الراحة، والإكثار من أكشاك بيع الحلوى والمرطبات ومنتجات القرى من المصنوعات الصوفية وغيرها والبطاقات المصورة للعالم التاريخية والطبيعية، مع تخصيص لجنة لهذا الغرض تكون مهتمة بالإشراف على النشاط السياحي، ووضع الخطط الكفيلة بالوض به، وتنظيم وسائل الاتصال

النفوس من كل خبيث ينحرف بها عن تقوى الله (هو الله الخالق البارئ المصور له الاسماء الحسنى يسبح له ما فى السموات والأرض وهو العزيز الحكيم) .

جنبنا الله شر الفتنة والريغ وهدانا إلى ما فيه خير
آمتنا ؟

عبد الهادى الجزائر

المدرس بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة

المرجحة بين القاهرة وهذه المعالم . فقد امتازت محافظة الفيوم بما أودعها الله من جمال وآثار وخصب وتاريخ وبرى أن بها مدفن سيدنا يوسف عليه السلام بقرية قحافة . ومدفن الست (زليخاء) امرأة العزيز بمحة المبيضة بالمدينة ولا شك أن المحافظة ستفيد كثيراً من تنشيط السياحة بها وجذب الانظار إليها .

— عرضت الجمعيات الخيرية والاسلامية بالاسكندرية بانتقال نذر تبليغ الاسلام إلى هذا الثغر المبارك وأقبل الأحياء والأصدقاء مهئين مرحبين، وكثر الإقبال على طلب البريد الاسلامى، الأمر الذى اضطرنا لمضاعفة الكمية المطبوعة منه ويمتاز شعب الاسكندرية بالاستقامة والتدين والجد . وهناك ظاهرة طيبة وهي الحرص على الصلاة، فسادها عامرة بالمصانين فى جميع الأوقات، وللوازم والأعياد الدينية أهمية كبرى عند السكندريين، ويحتفلون بها احتفالاً كبيراً، وطلبة جامعاتها يتنازرون بالذكاء والتفرغ للدرس ولعل ذلك راجع إلى الهدوء، وجمال المدينة، وقلة الملاهى . خصوصاً فى فترة الدراسة قبل أن تصل أفواج المصيفين، والعاثين الذين يسبون إلى سمة الاسكندرية بما هى منه براء، ومن الجمعيات النشيطة التي تقوم بخدمات مشكورة جمعية الشبان المسلمين وشعبة الشابات المسلمات، وجمعية المبرات الاسلامية؛ وجمعية الاخاء الخيرية الاسلامية، وجمعية البر الخيرية الاسلامية، وجمعية المحافظة على القرآن الكريم والجمعية الخيرية الاسلامية بالوردان؛ وجمعية سيدات الاصلاح الاجتماعى لرعاية الامومة والطفولة . والجمعية الخيرية الاسلامية لمساعدة المعوزين وغيرها — هذا وتوجهيات إدارة الشؤون الاجتماعية الأمر الكبير فى تنظيم وتشجيع هذه الجمعيات . ولمشيخة الاسكندرية وتفتيش الوعظ نشاط مشكور فى نشر الوعى الروحى . كما أن اذاعة الاسكندرية موفقة جداً فى اعداد برامجها وبرى السيد حمدى عاشور محافظ الاسكندرية مشاريع الاصلاح بالمدينة وضواحيها كبير اهتمامه وفق الله الجميع لما فيه خير البلاد .

التسويد

مجموع في باب

١ - تسويد الفم جميعه
 ٢ - الفم من تسويد الفم
 ٣ - تسويد الفم من تسويد الفم
 ٤ - تسويد الفم من تسويد الفم
 ٥ - تسويد الفم من تسويد الفم
 ٦ - تسويد الفم من تسويد الفم
 ٧ - تسويد الفم من تسويد الفم
 ٨ - تسويد الفم من تسويد الفم
 ٩ - تسويد الفم من تسويد الفم
 ١٠ - تسويد الفم من تسويد الفم

١١ - تسويد الفم من تسويد الفم
 ١٢ - تسويد الفم من تسويد الفم
 ١٣ - تسويد الفم من تسويد الفم
 ١٤ - تسويد الفم من تسويد الفم
 ١٥ - تسويد الفم من تسويد الفم
 ١٦ - تسويد الفم من تسويد الفم
 ١٧ - تسويد الفم من تسويد الفم
 ١٨ - تسويد الفم من تسويد الفم
 ١٩ - تسويد الفم من تسويد الفم
 ٢٠ - تسويد الفم من تسويد الفم

اخذوا
 تسويد الفم من تسويد الفم
 طلاء الاسنان

١ - تسويد الفم من تسويد الفم
 ٢ - تسويد الفم من تسويد الفم
 ٣ - تسويد الفم من تسويد الفم
 ٤ - تسويد الفم من تسويد الفم
 ٥ - تسويد الفم من تسويد الفم
 ٦ - تسويد الفم من تسويد الفم
 ٧ - تسويد الفم من تسويد الفم
 ٨ - تسويد الفم من تسويد الفم
 ٩ - تسويد الفم من تسويد الفم
 ١٠ - تسويد الفم من تسويد الفم

جماعة الفراعنة
مجلس التسيير بالقاهرة
شارع الأحرار

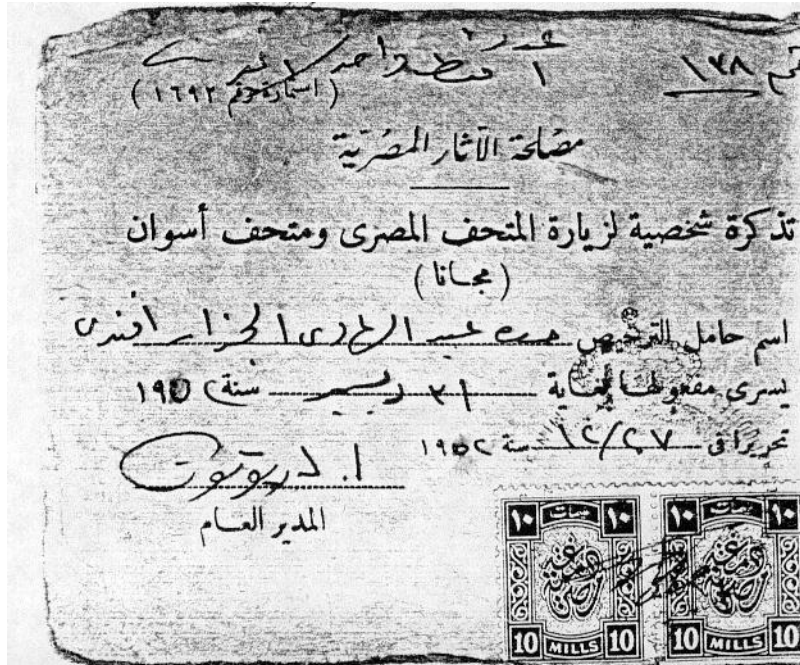
1

محرطه: سوزان سولون
المطبوعات بمصر
الرد بنصرته المطوية

محرطه: سوزان سولون
المطبوعات بمصر
الرد بنصرته المطوية

الصديق والرفيق . واعتبرتك عمه فريد سوزانا الكلب . وارجو انه يكون من
صحة جيدة . اما الجميع لصد ما كنتك و ملائم عفتك بئ و استليل وعلمتي
فقد غاب الصلة وعلى غاية ما يرام . ولقد
رصدت نظرك الاول ثم الثاني . وكنت تقابلت مع الاستاذ النحاس
واطلعت على حقه موضوعك و شرحت له المراحل من مد البقية
فأرضى انه لا يتأخر عنه ذلك لولا انه يلزم تأجيل لادارته بشي
ولكنه المال ليس بغيره تقابلت هناك فانود وضعت له الوراق
رصدتكم تجديد اريد مع الاجازات الدراسية بان حال من الاموال
وانت تعرف الصلة التي كانت محضرة كنت الاجازات الدراسية
فالدراج عسقا (معلقه) من حيزك من لا يمكنه ان تعرف من ذلك
اللبنة والا طالع الاضواء كونه ولوانه مقنع تمام الاستيعاب
بانك على صوره وهكذا فان لم حوضيا (ياريت كل واحد علمت هذا الاقلام)
انهم ذلك علمت انه كنت المال ليس فريد كعب . (صحيح يا خزار)
تدريتي وضح اخبره بانه اكدت من ذلك مع وكيل الذراع نفسه انه
رصدنا بذراع من ذلك طبعا انت علمت (استقالة من الوراق ورجع
هو وعبدالرحمن) قلت انما من خريبه - خريبه سافر الى صوبر اليوسفي ليدرو
باربطا الجوزيه ولا يملك الاثر ١٥ ديسمبر ١٩٥٤
طبعا كنت المال شغلتن حد و اردت ان اصل في بئ من بئ
ارسل اليك بنسبه وكنه هكذا كانت الظروف فلما وجدت ان تأخرت

Dokument Nr. 5
Freie Eintrittskarte für alle Museen in Ägypten



Dokument Nr. 7
Die Bedeutung von Kunst bei Al-Gazzar

The golden mean of art
ليس الفن فنًا هو تبيير للعالم، وإنما هو الحياة المرئية ولكنه
فنان للتعبير البصري الذي يصر على وجود وحدة متنزعة
~~من العالم~~

Nada, 01
Der Rede der Verliebten



Nada 2
Morgenslied



Nada 3
Zwilinge



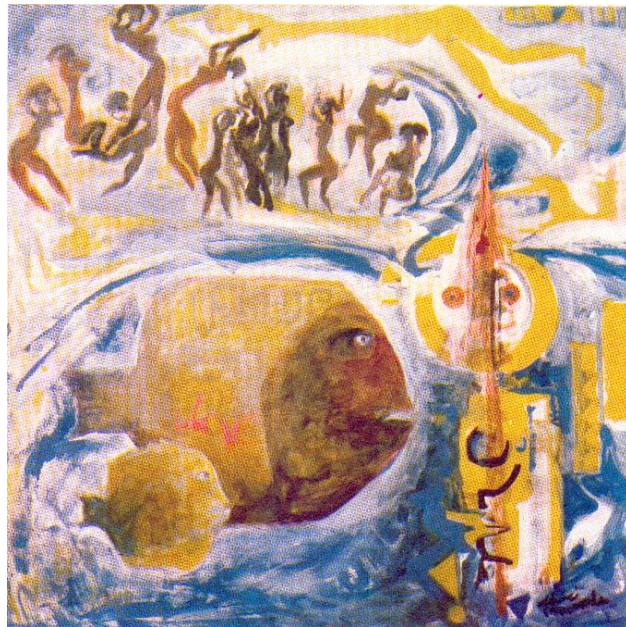
Nada 5
Zwilinge 2



Nada 6, a
Aus dem Gamalia



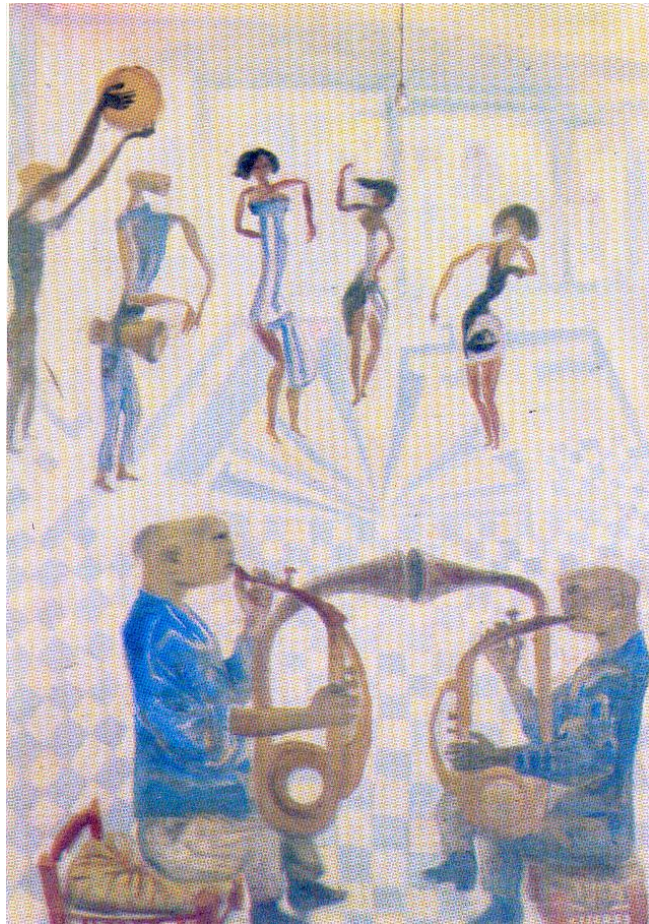
Nada 6b
Sea Schuzer



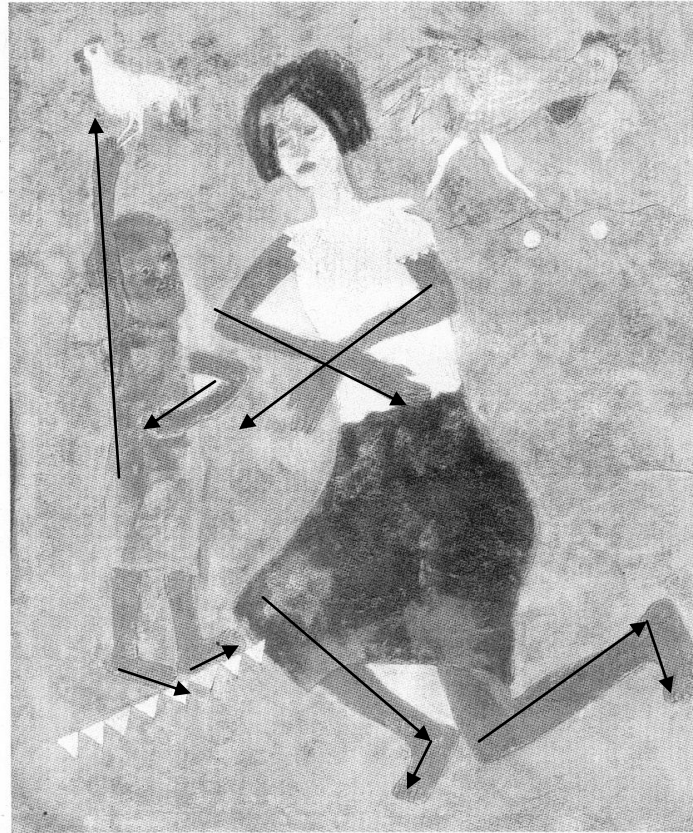
Nada 6,c
Hassan&naima



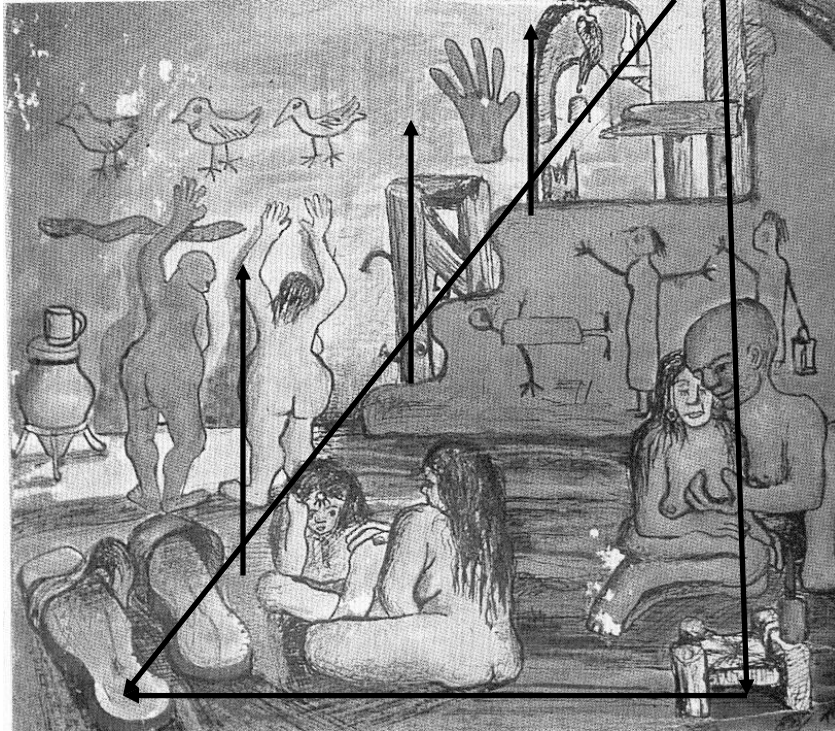
Nada 8
Volksdanz



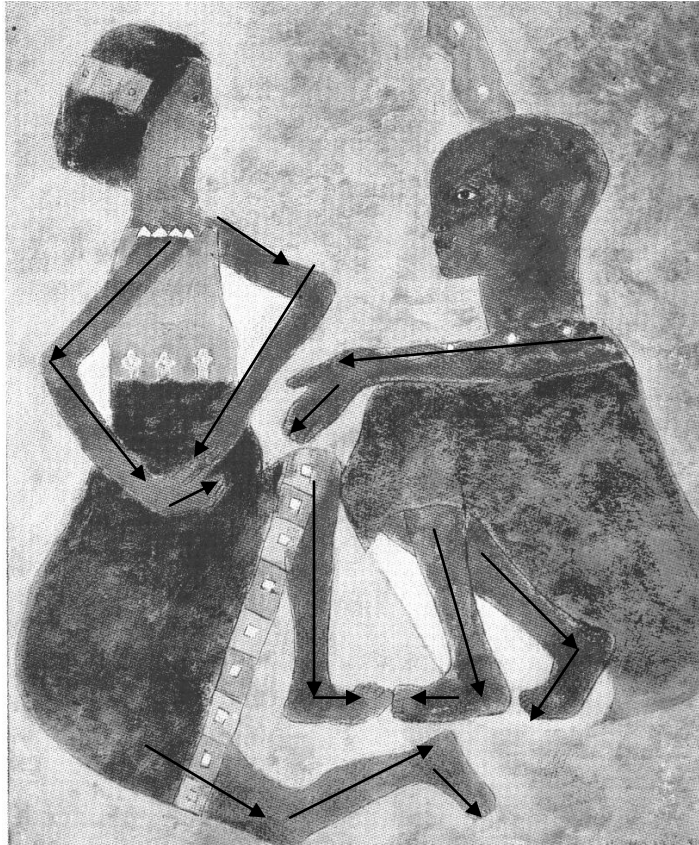
Nada
Zeichnung 10



Nada Zeichnung 11



Nada Zeichnung 12



Nada 110



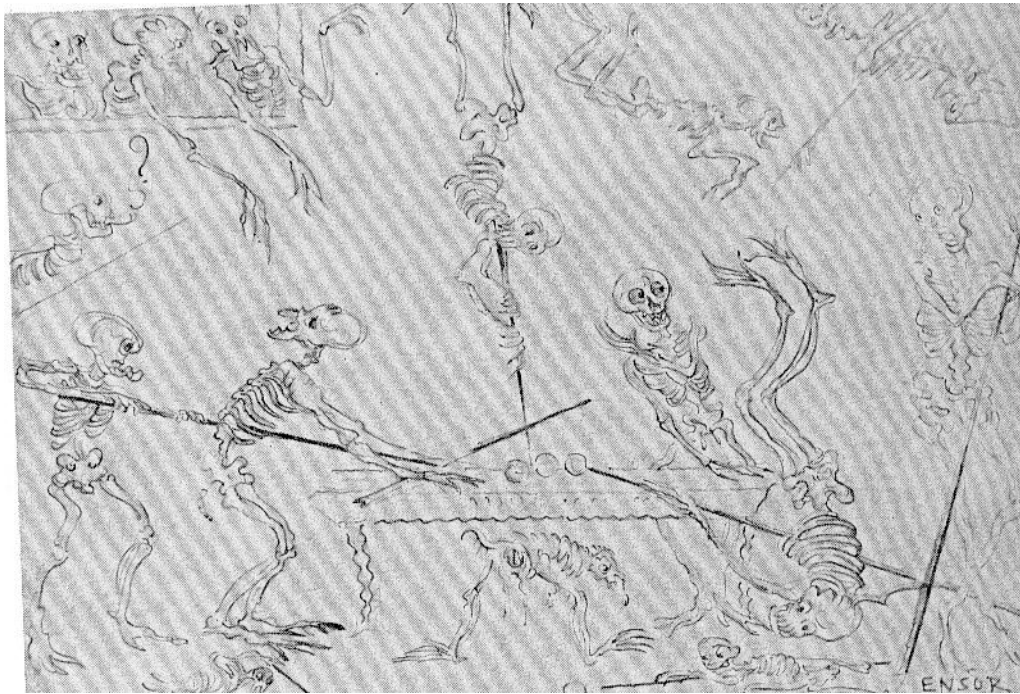
Nada 113



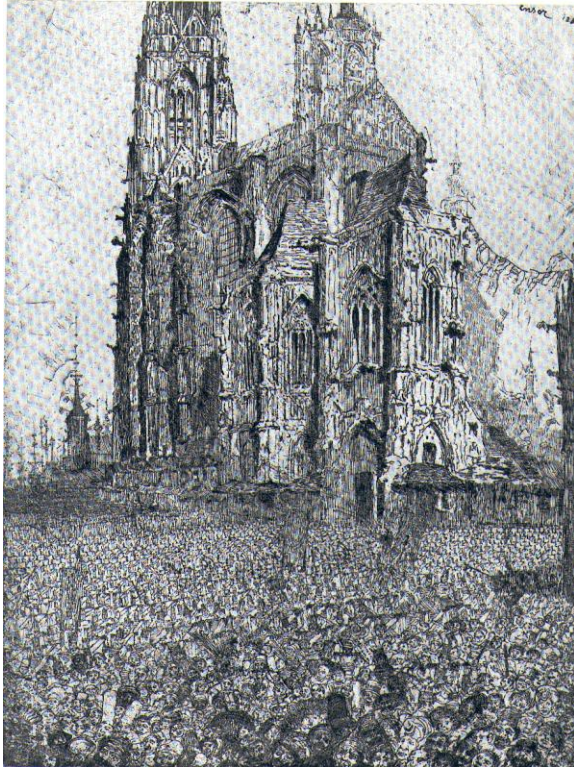
Ensor Nr. E. 82
Triumph des Todes



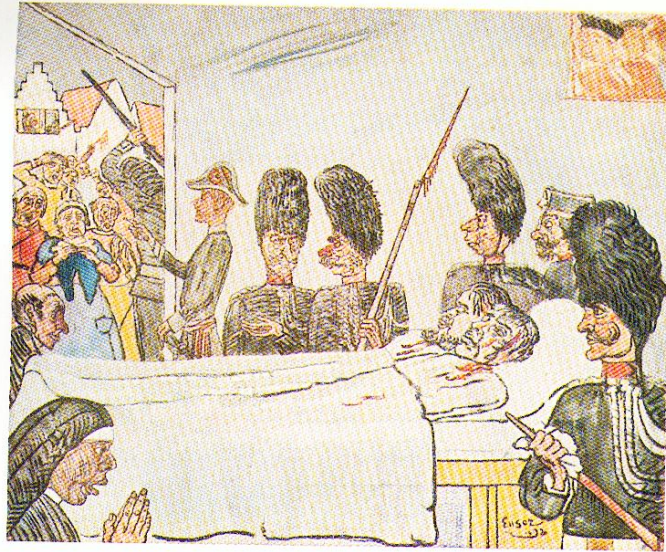
Ensor Nr. 94
Ensor, Billard Spielende Skelette, 1903



Ensor Nr. 98
Ensor, Die Kathedrale, 1886

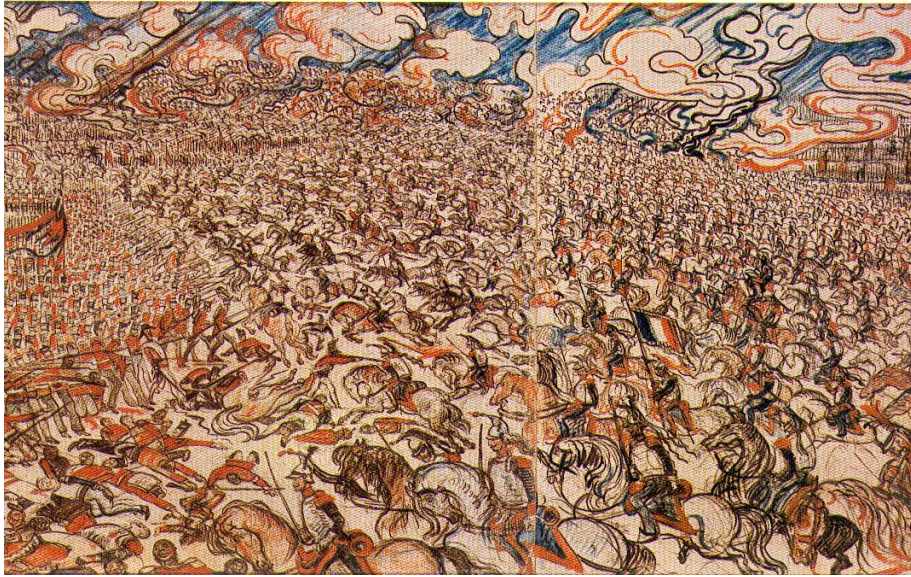


Ensor Nr. 89
Les Gendarme



Ensor Nr. 99
Die Krieg von Waterloo

64 Die Kürassiere von Waterloo 189



Ensor Nr. 95
Die Intrige



34 Die Intrige 1890

Ensor Nr. 101
Masken streiten um einem Aufgehangten, 1891

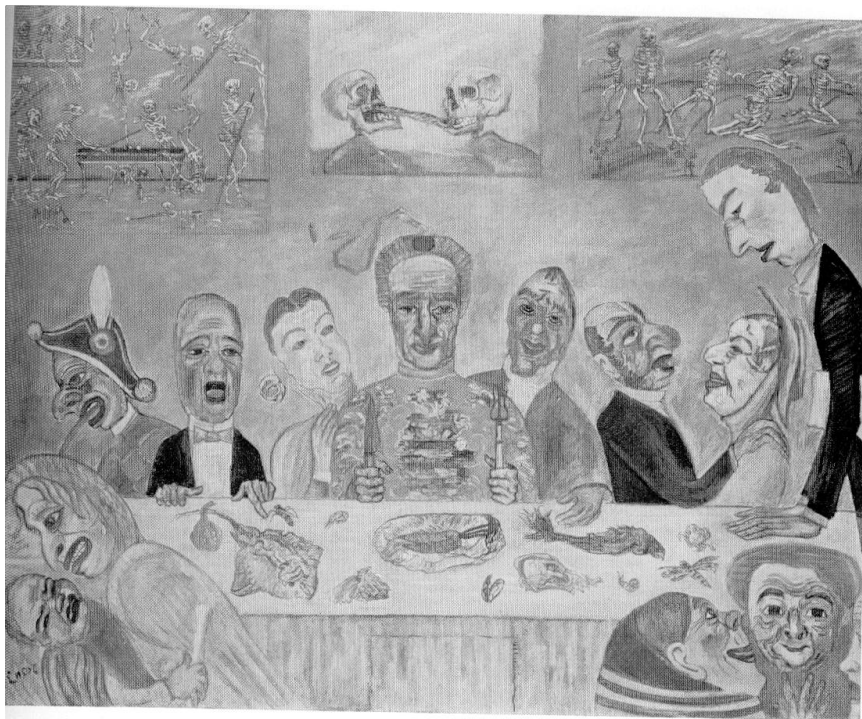


Ensor Nr. 91
Mutter auf dem Toten Bett



84 Ensors Mutter auf dem Totenbett 1915

Ensor Nr. 90
Mahlzeit, 1915



Ensor Nr.102
Skelette, 1889



32 Skelette, die sich wärmen wollen, oder Kein Feuer — ob wir morgen weiches haben? 1889

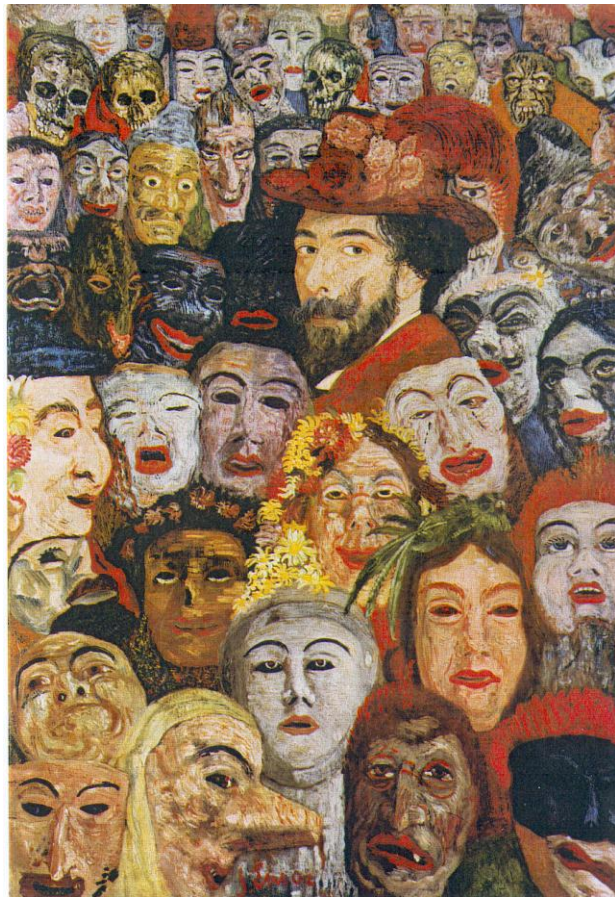
Ensor Nr.97
Trinker, 1883



Ensor Nr. 92
Vive la sociale Vive Jesus



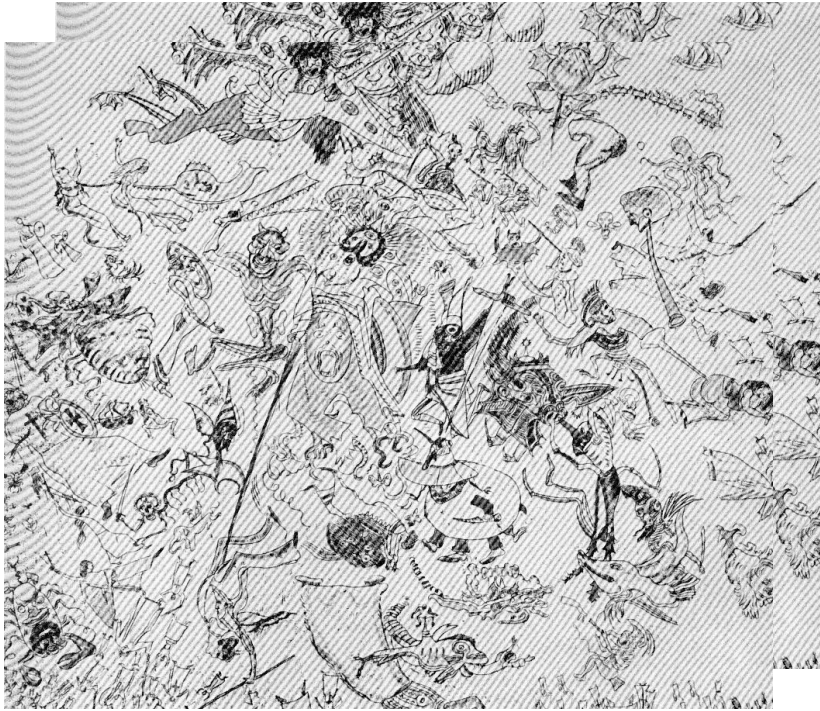
Ensor Nr. 96
Masken 1899



Ensor Nr. 87
Masken und der Tod, 1897



Ensor Nr. 93
Kampf der Domäne.



Ensor, Nr. 88
Der Streik



Bild Nr. 146
Die badenden Nymphen, 1938
Öl auf Leinwand, 130x150 cm

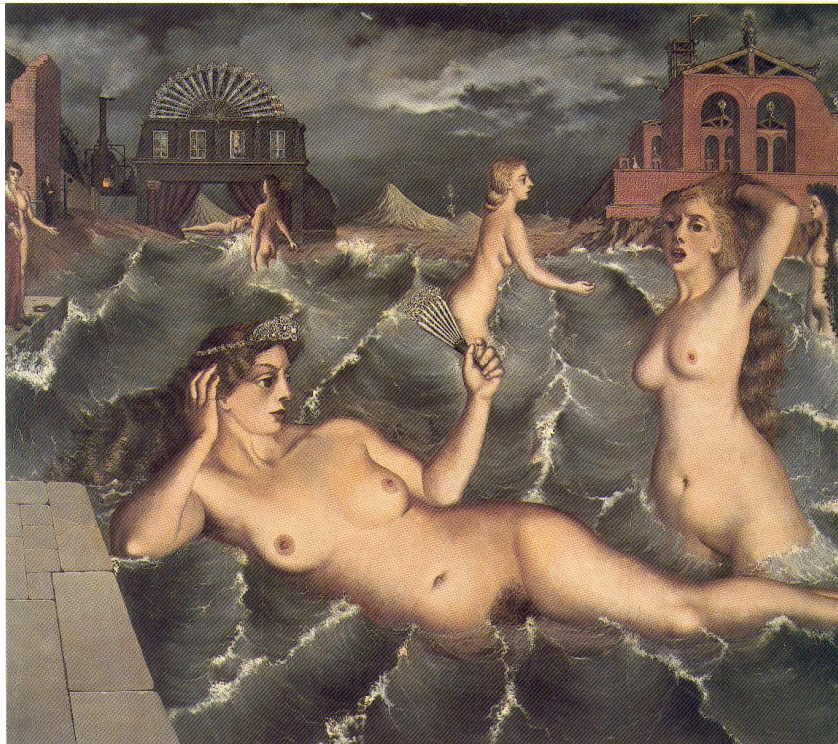


Bild Nr. 147
Die Begegnung in Ephes, 1967
Wasserfarben und Bleistift auf Papier, 52x52 cm

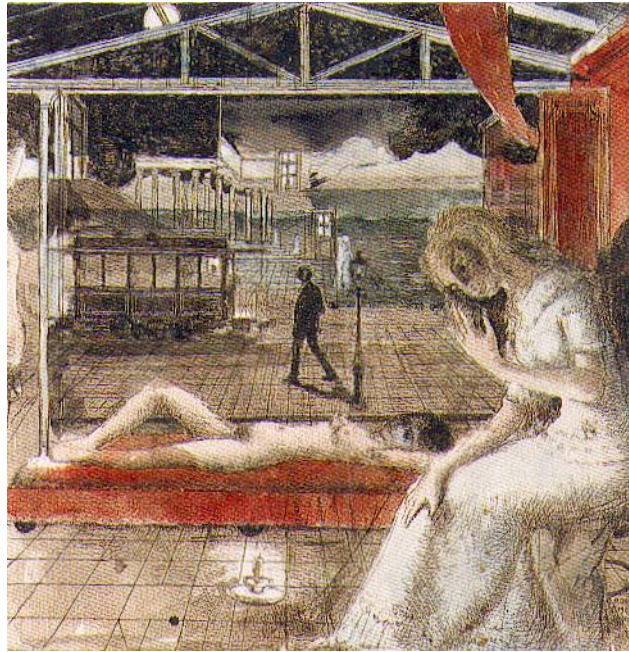


Bild Nr. 148
Die Grablegung, 1957
La mise au tombeau
Öl auf Holz 130x120 cm

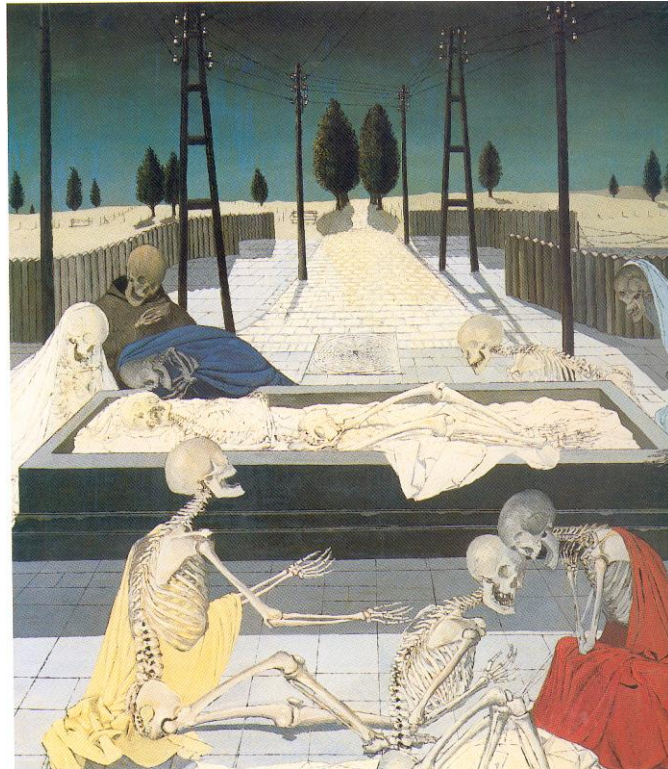


Bild Nr. 149
Die Küche in Antheit, 1960
Öl und Gouache auf Papier, 78x97



Bild Nr. 150
Der grüne Sofa
Öl auf Leinwand 130x210 cm

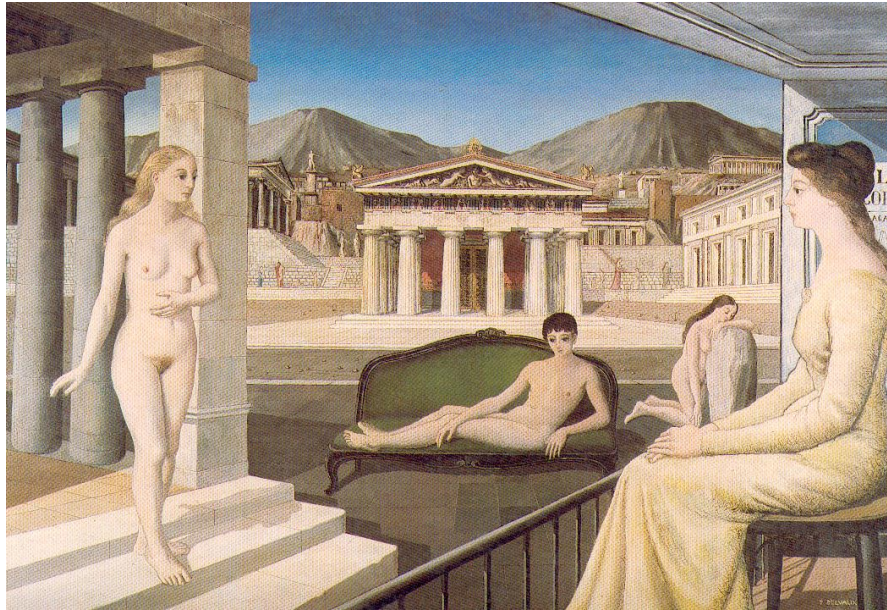


Bild Nr. 151
Der Wandschirm, 1935
Le Paravent
Öl auf Leinwand, 60x80 cm.

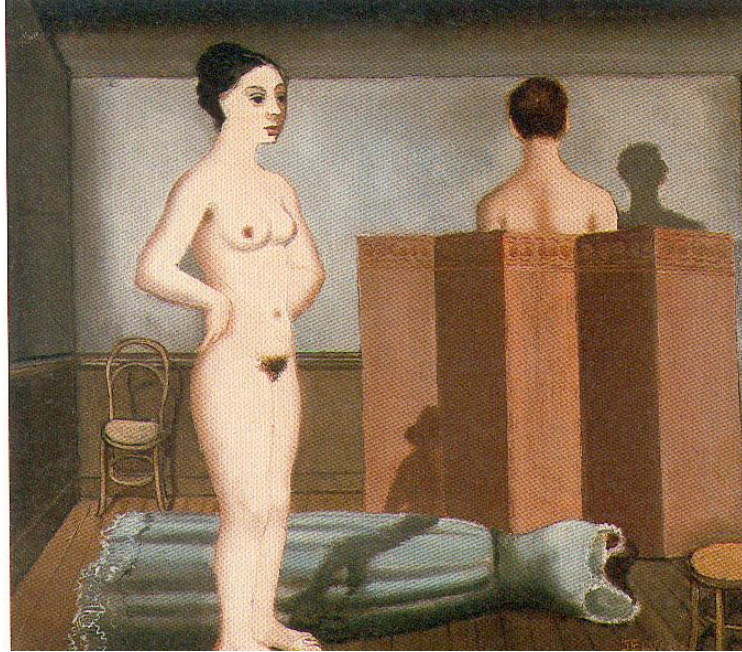
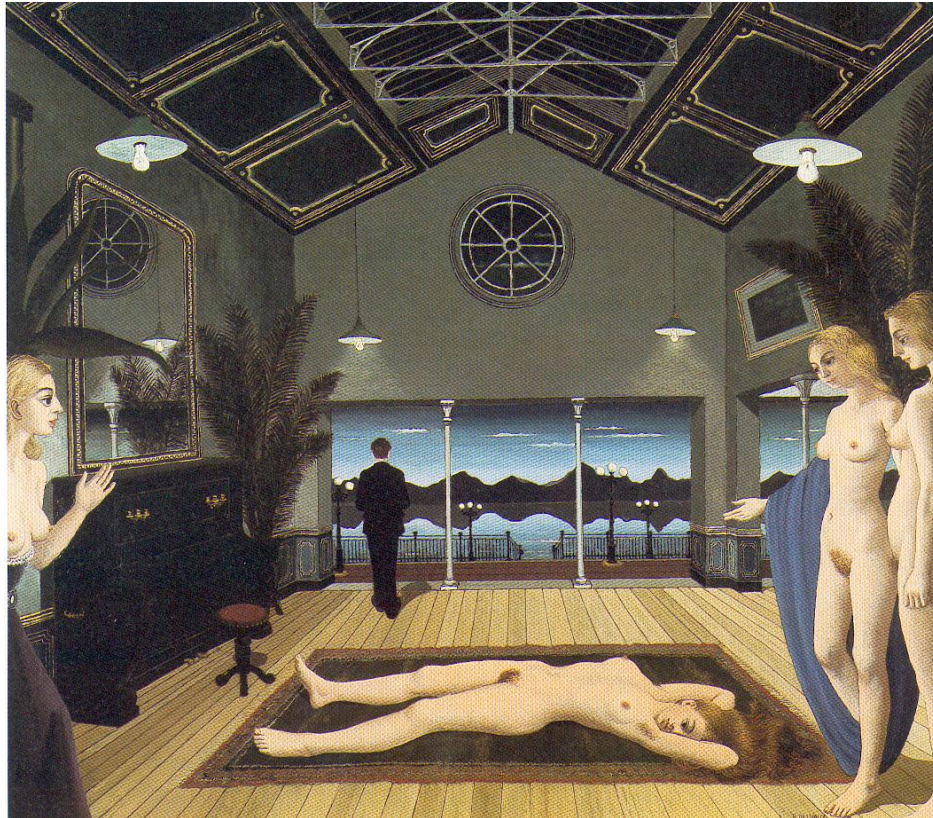
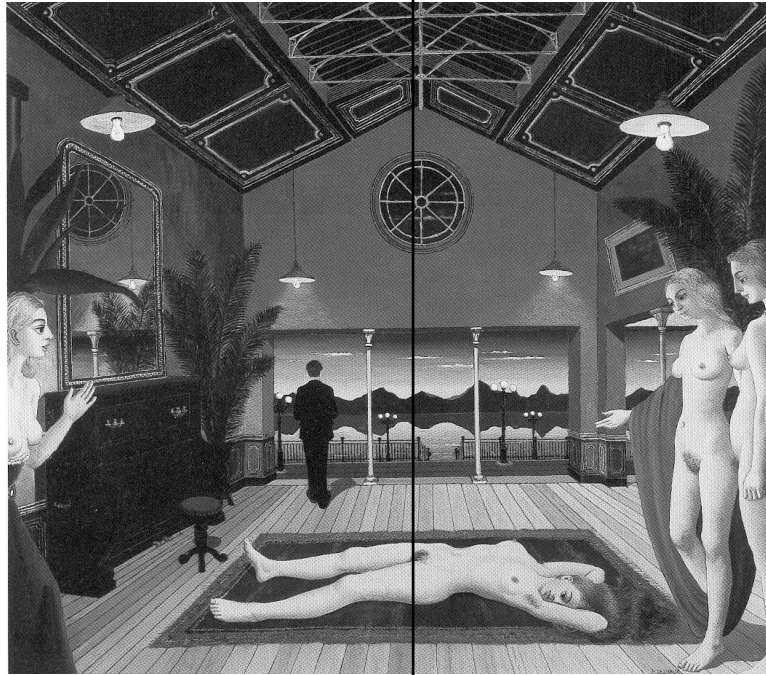


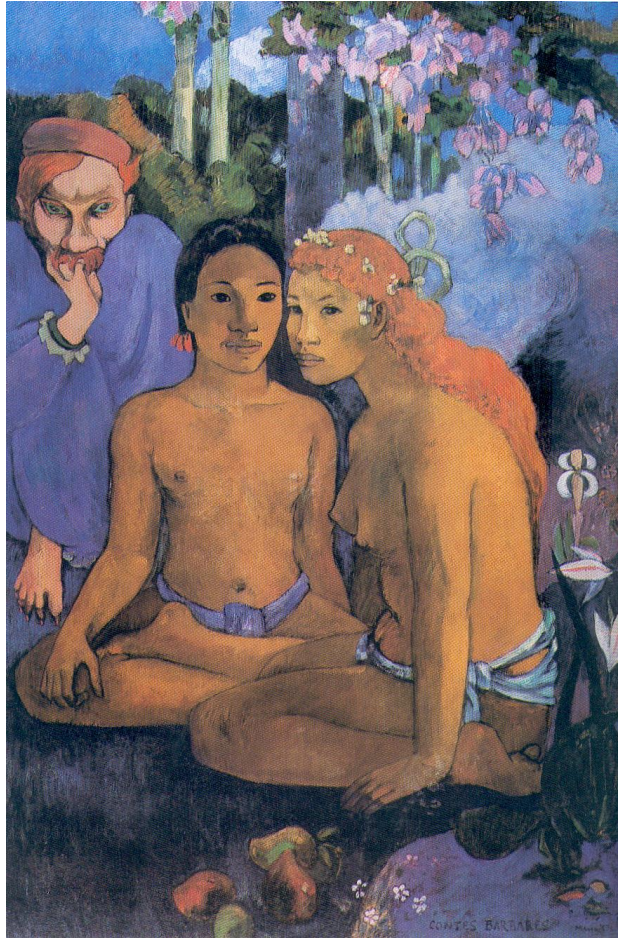
Bild Nr. 152
Verlassenheit 1964
Öl auf Leiwand, 140x160 cm





Zeichnung Nr. 11

Gauguin 1
Barbarenmärchen, 1902, Öl auf Leinwand, 131,5x90,5 cm



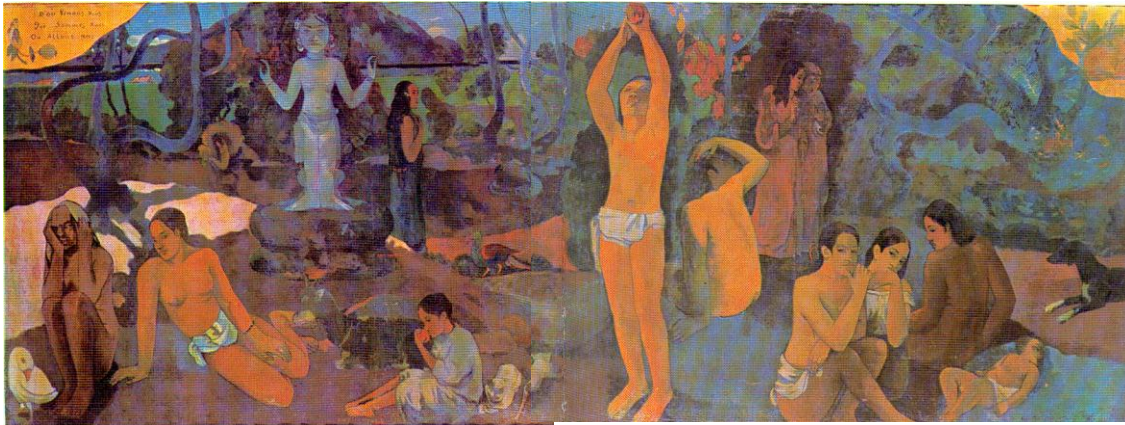
Gauguin

Vintage at Arles, Misères humains, 1888, oil on jute, 73,5x92,5 cm



Gauguin 4

Wo her Kommen wir? Was sind wir? Wohin gehen wir? Wohin gehen wir? 1897, 141 x 37 cm



Gauguin 103

Portrait of Mejer de Haan, „Nirvana“, 1889, Details of face and bather oil and ater-gased paint on cotton, 20x28 cm

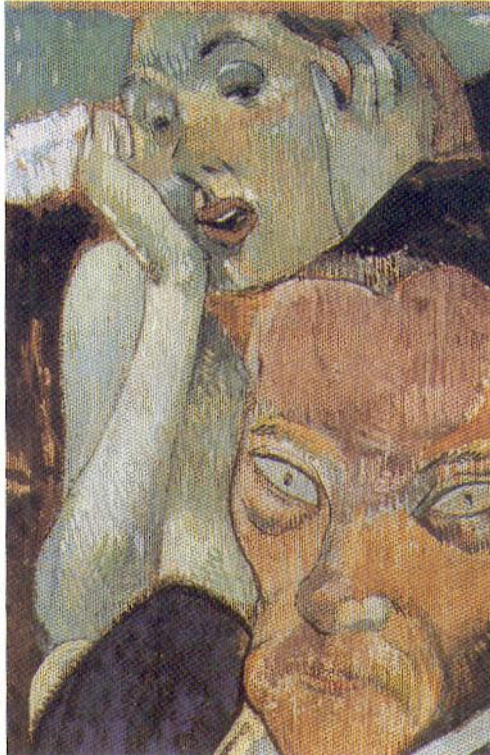


Bild Nr. 104
Zwie Frauen am Strand, 1891 Leinwand, 69 x 91 cm.



Bild Nr. 105

Gauguin, Te Fare Hymantee (Das Haus der Gesänge), 1892 Leinwand, 50 x 90 cm.



Gauguin, Breton Girl Spinning, 1889, 116x58 cm



Bild Nr. 130
Mahmoud Said



Bild Nr. 169
Mahmud Said
Das Bad der Pferde, Öl auf Leinwand, ?, 1930

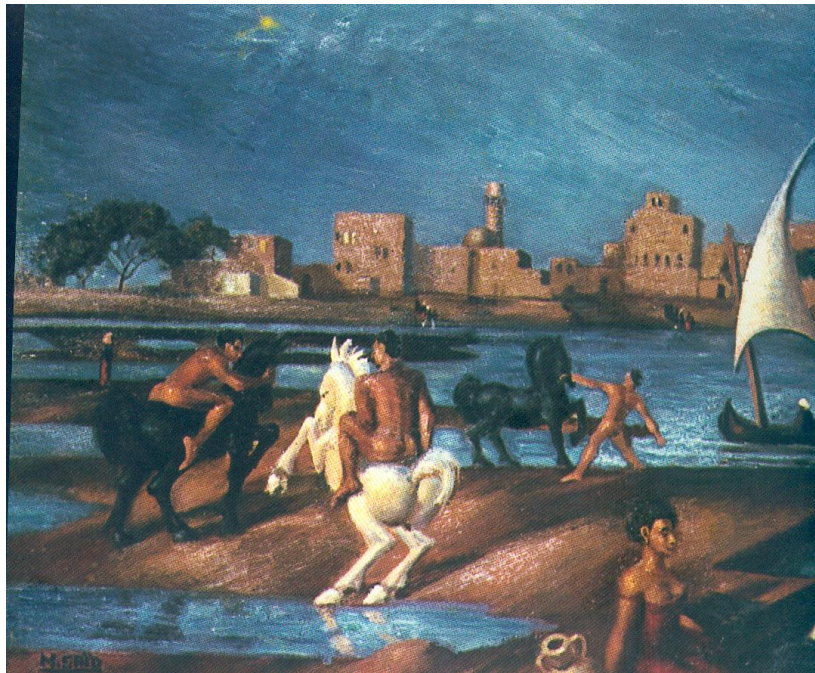


Bild Nr. 170
Mahmud said
Mit den Schwarzen Augen, Öl auf Leinwand, ?, 1936

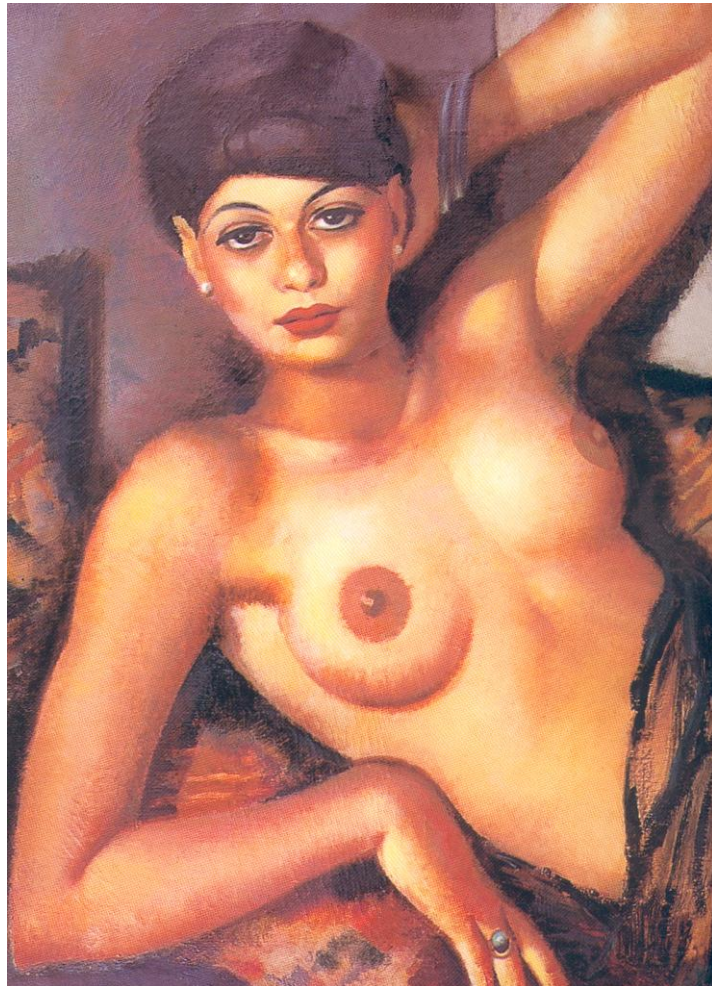


Bild Nr. 171
Mahmud Said,

Die Braute von Alexandria, Öl auf Leinwand, 119x82,6 cm, 1937

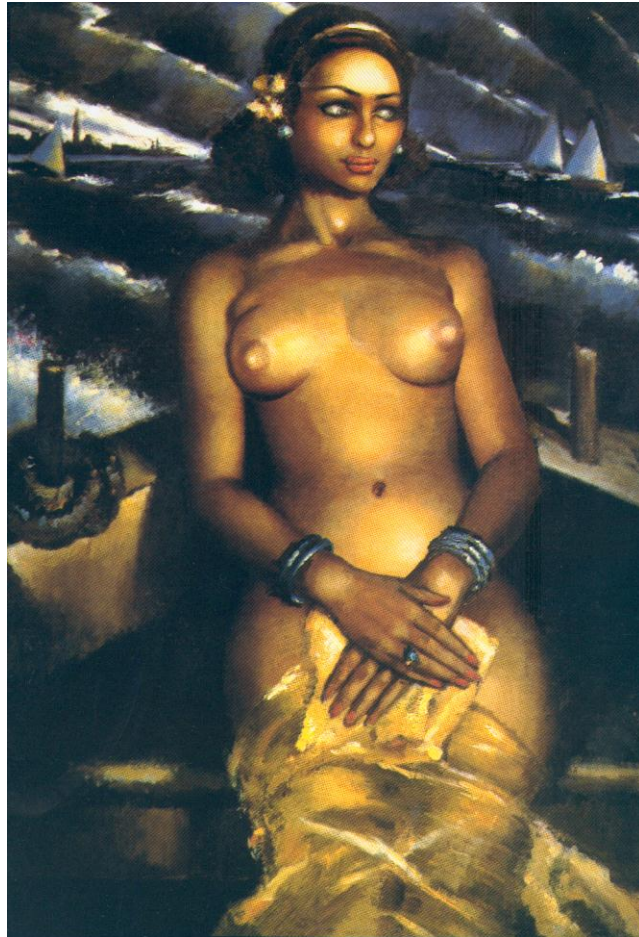


Bild Nr. 172
Mahmud said
Ägyptische Bauerin, Öl auf Leinwand, 153x120, 1937



Mahmud said 173
Auf dem blauen Sofa, Öl auf Leinwand, ?, 1949



Mahmud Said 174
Auf dem gelben Kissen, Öl auf Leinwand, ?, 1949.



Mahmud Said 175
Eine Frau aus dem Lande, Öl auf Leinwand, ?, 1945,

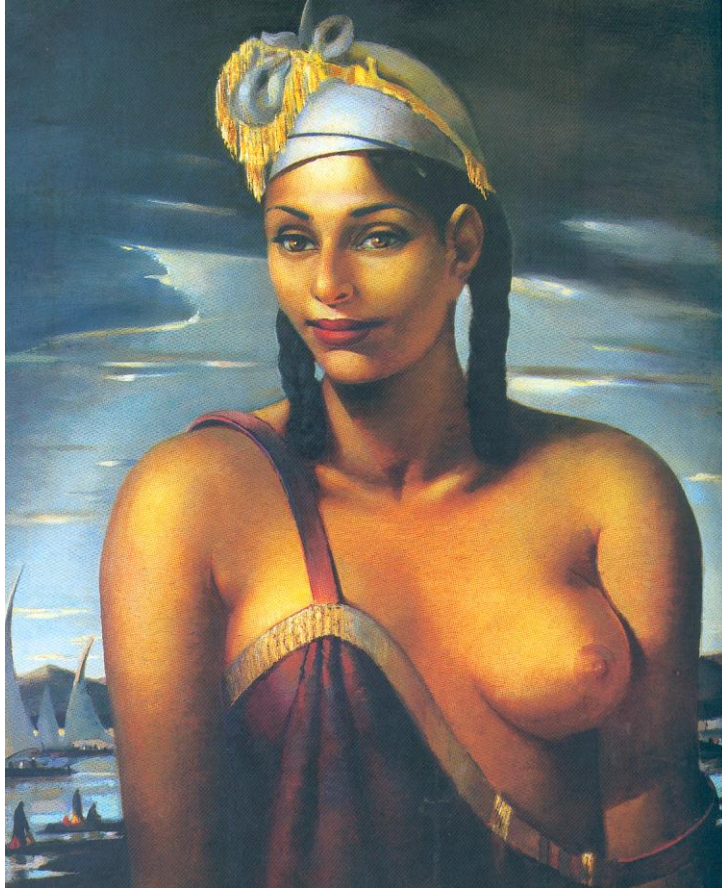


Bild Nr. 88

Adham Wanly „Alexandria“, 1957, Öl auf Leinwand

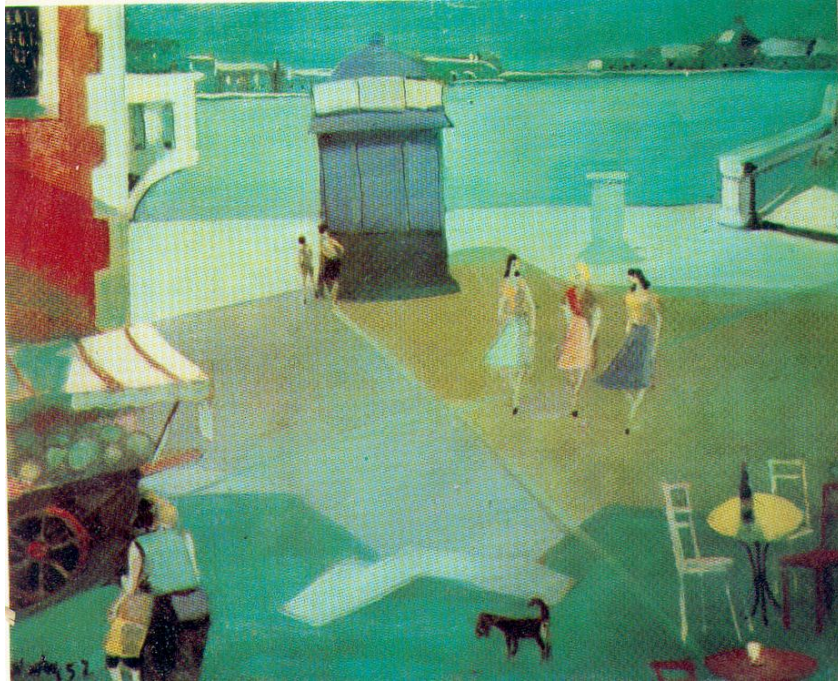
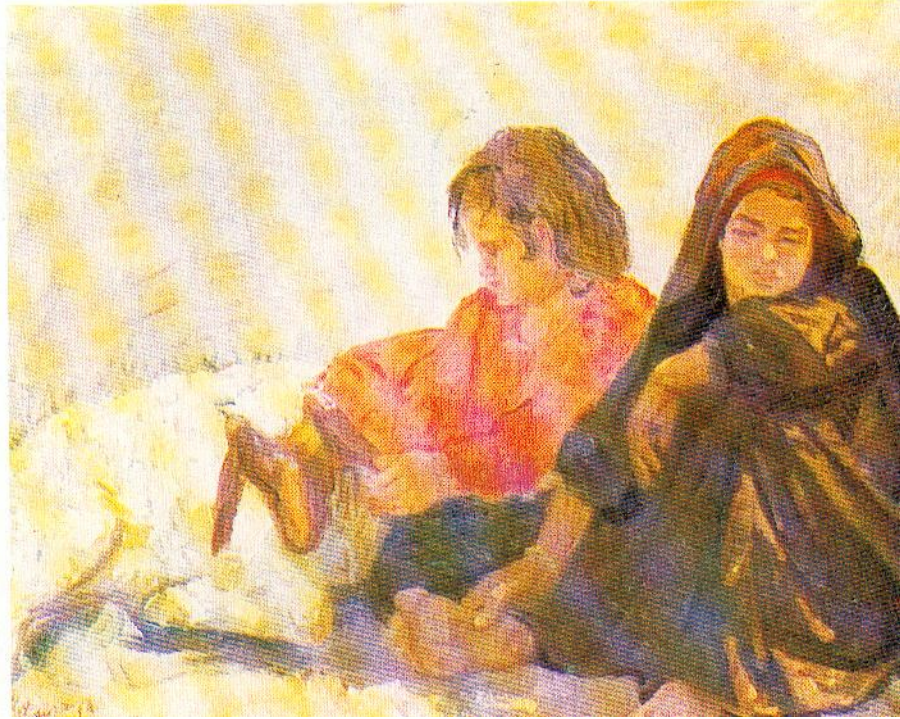


Bild Nr.117
Yousef Kamel



Biil Nr. 120
Said Al- Adawi



Bild Nr. 126
Mohamed Salem

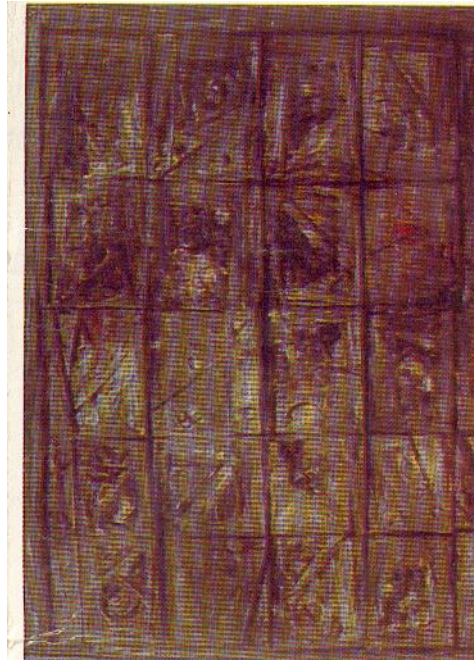


Bild Nr. 124
Farouk Hosni

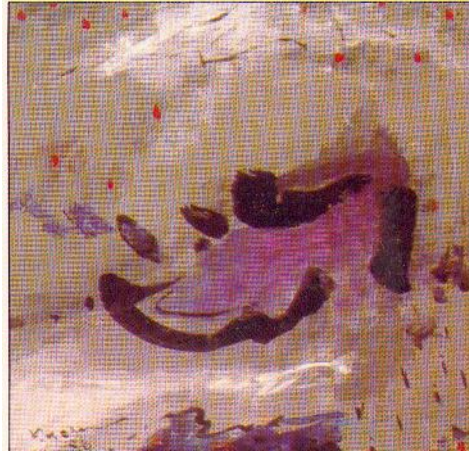


Bild Nr. 125
Fouad Kamel



Bild Nr. 127
Mounir Kanaan

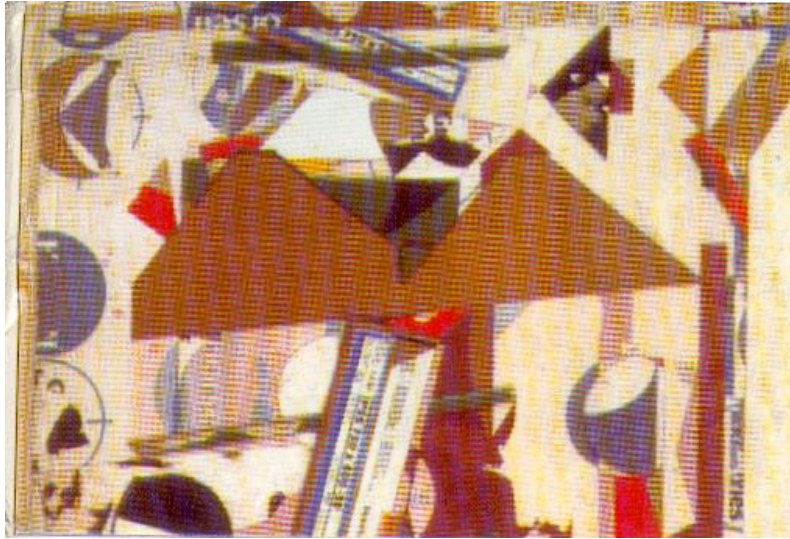


Bild nr. 128
Izz Ed-din Nagib

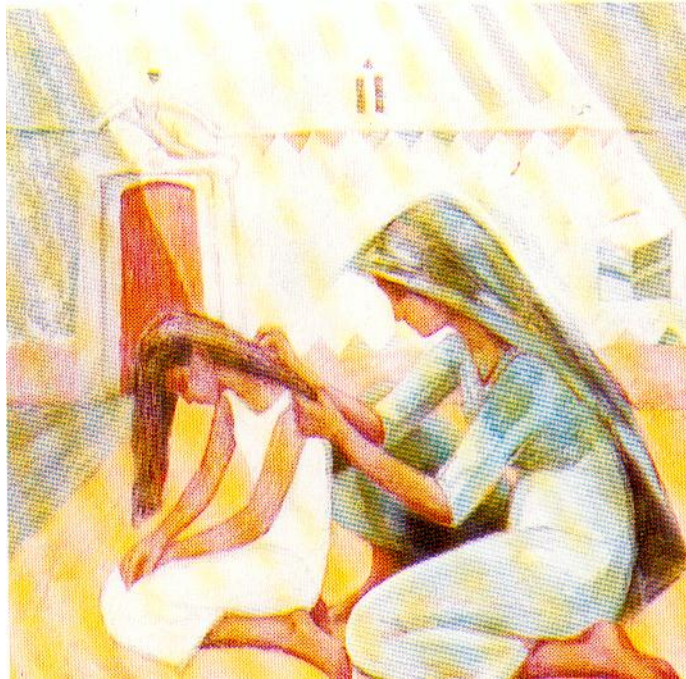


Bild nr. 129
Ragheb Ayyad

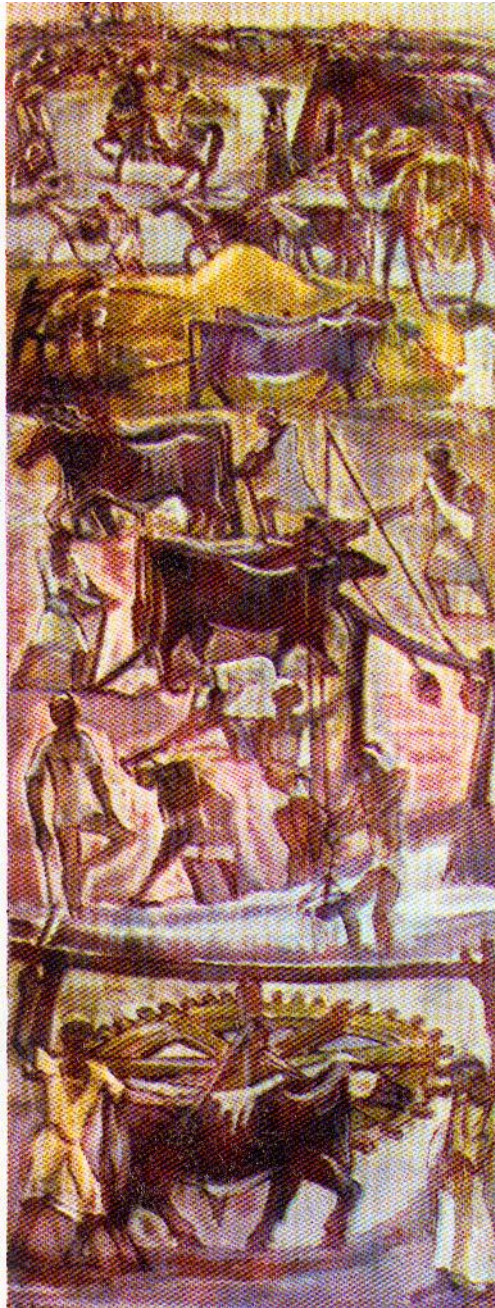


Bild Nr. 135
Salah Anani



Bild Nr. 119
Abd Al-Moati

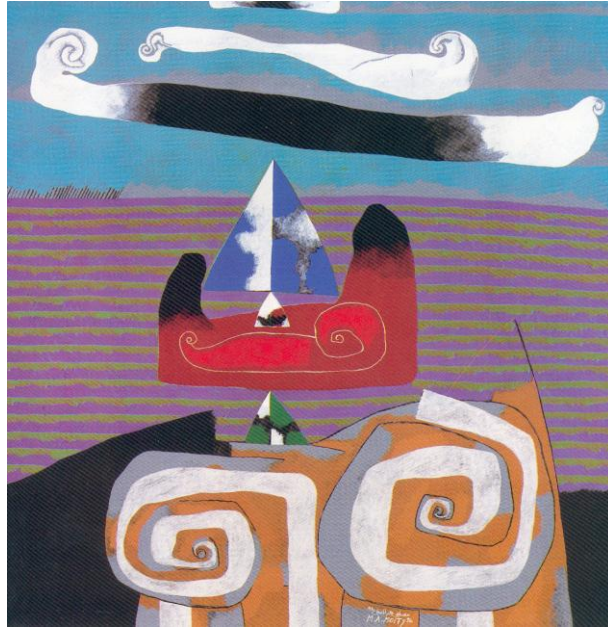


Bild Nr. 132
Sabry Mansour



Bild Nr. 136

Abd Al-Wahab Morsi

Volkstümliche Motive, Öl auf Leinwand 59x48,5 cm, 1968



Bild Nr. 138
Abd Al-Wahab Morsi
Der Fischermann, Öl auf Karton, 77x66 cm, 1968

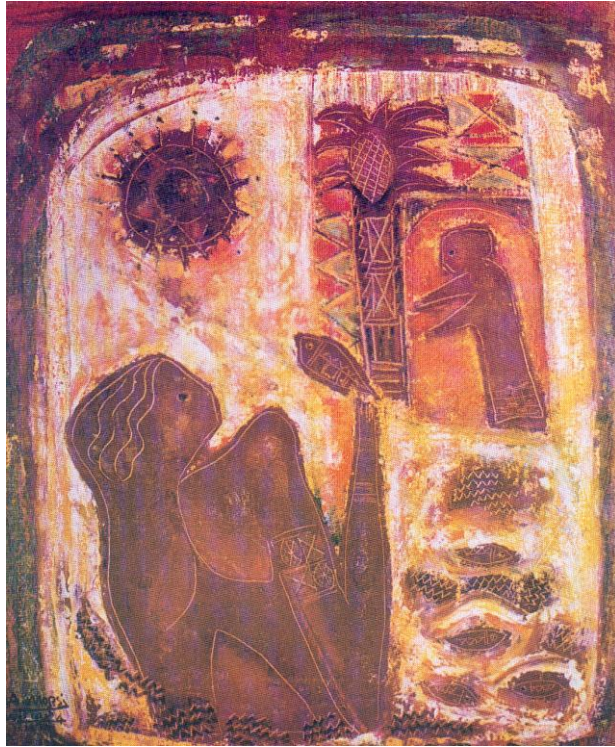


Bild Nr. 137

Abd Al-Wahab Morsi

Volkstümliche Motive, Öl auf Leinwand, 96,5x45,5 cm, 1969



Bild Nr. 139

Abd Al-Wahab Morsi

Reise eines Menschen, Öl auf Leinwand, 145x324 cm, 1968

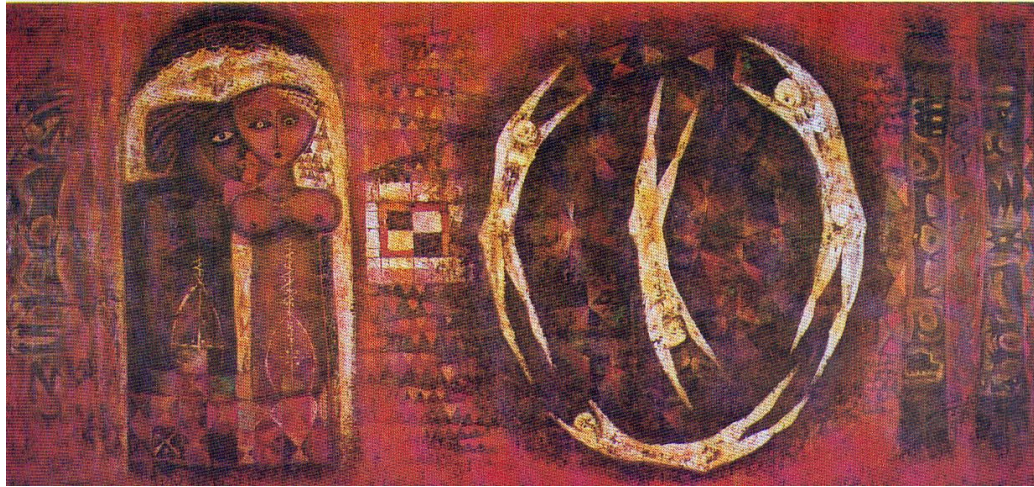


Bild Nr. 141
Mustafa Ar-Razzaz
Der Frühling, Öl auf Karton, 81,5x121,5 cm, 1968



Bild Nr. 140
Mustafa Ar-Razzaz
Folklor, Öl auf Karton, 124x125 cm, 1968



Bild Nr. 142
Mustafa Ar-Razzaz
Volkserzählungen, Öl auf Karton, 136x314 cm, 1968

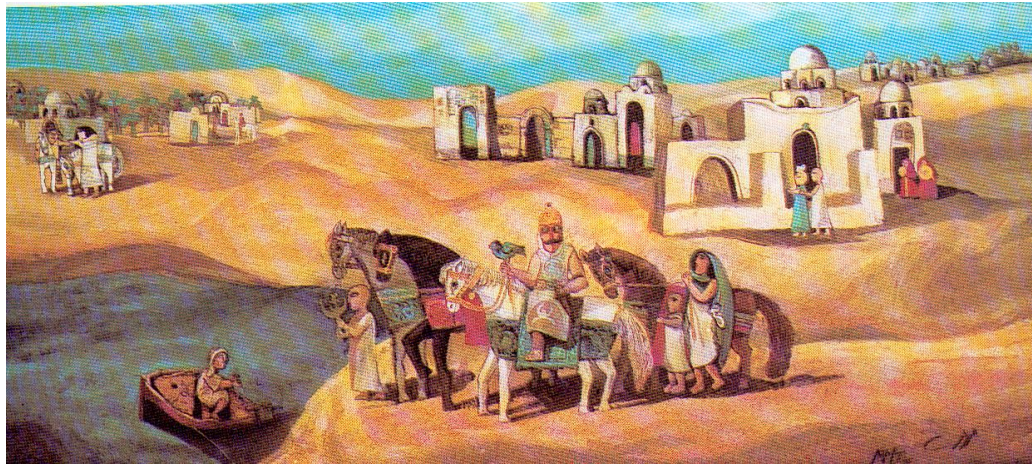


Bild Nr. 86
Mahmoud Mokhtar

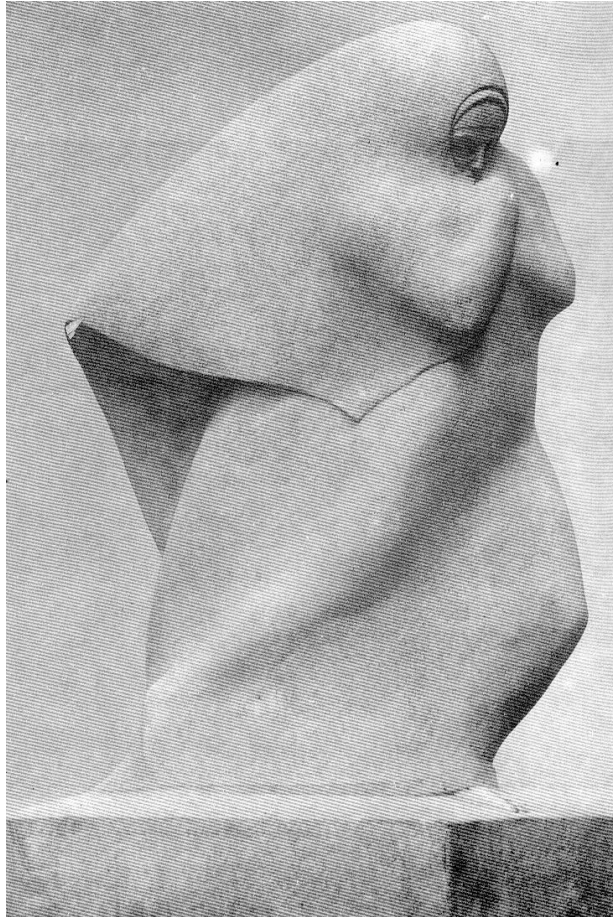


Bild Nr. 87

Ahmad Sabry,

Öl auf Leinwand, 48x38 cm, 1929.

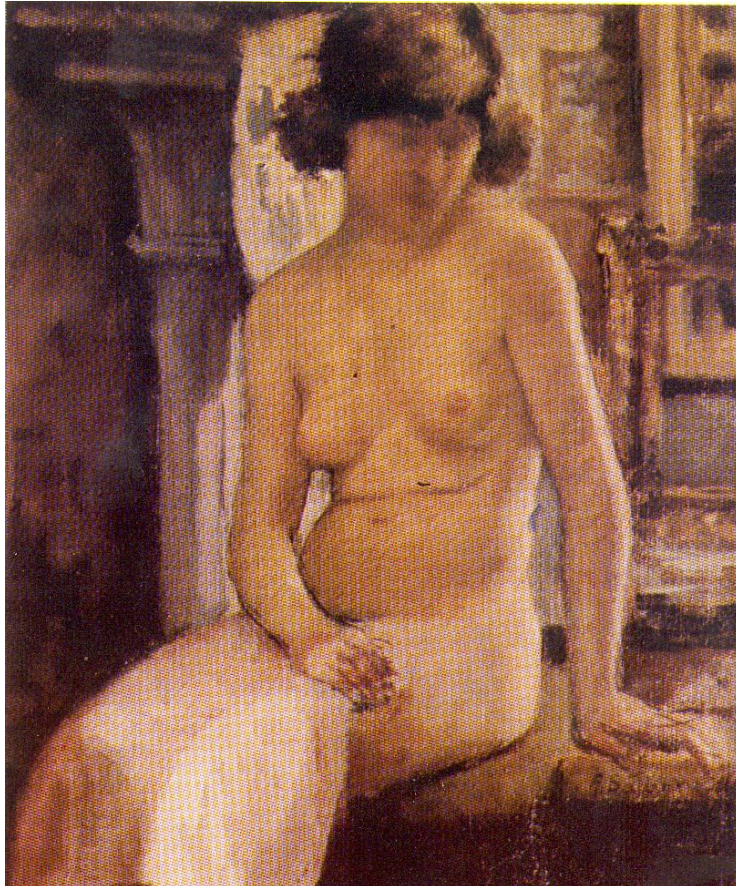


Bild Nr.123
Farghali Abd Al-Hafiz

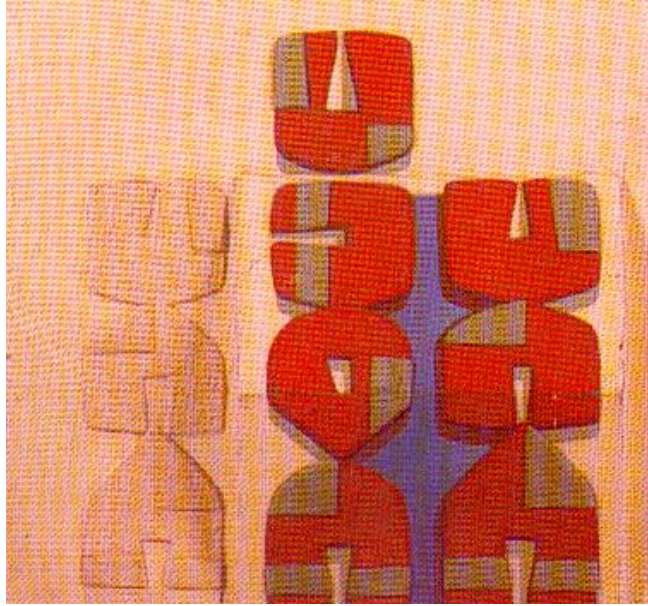


Bild Nr. 131
Hamed Oways



Bild Nr. 122
Ahmad Nawar

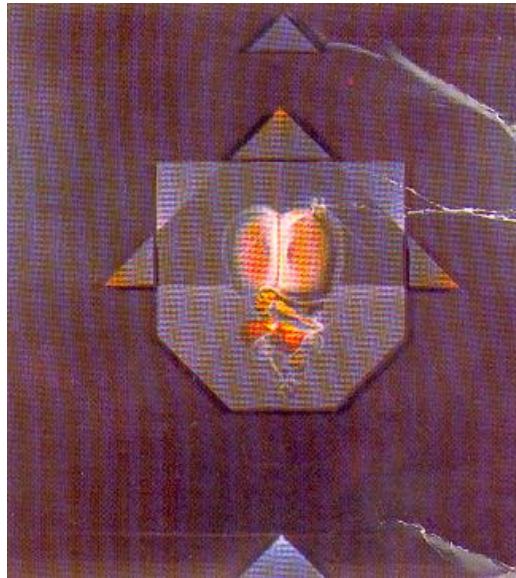


Bild Nr. 121
Ahmad Fouad Selim



Bild nr. 143
Ramssis Yonan



Bild nr. 144
Fuad Kamel

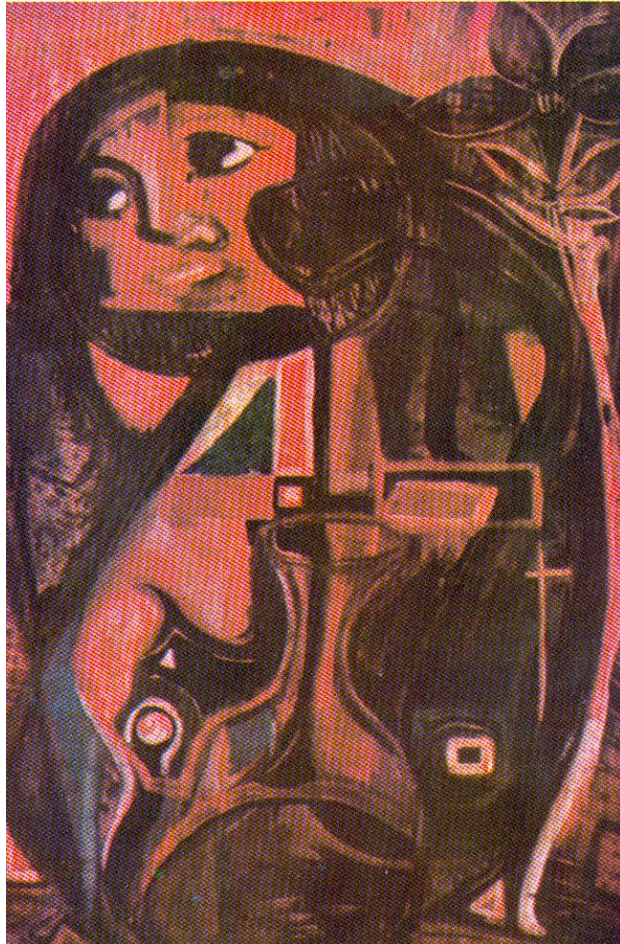


Bild Nr. 133 „Das Feiern 1“
Sabry Mansour

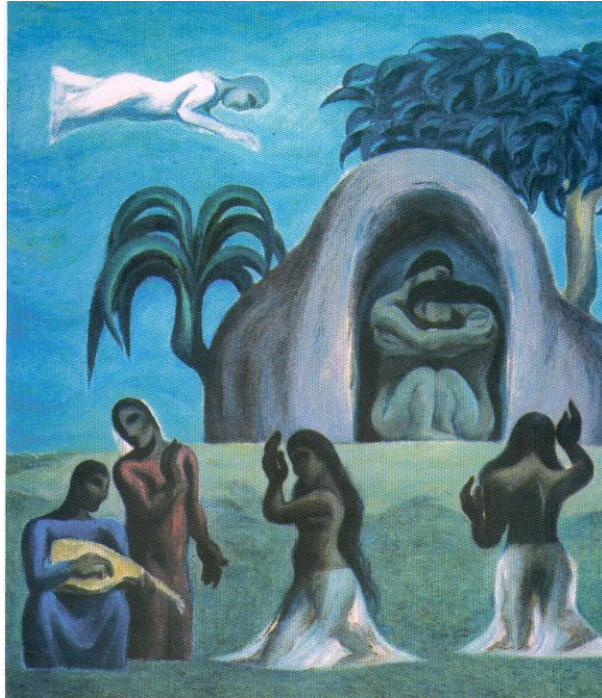


Bild Nr. 134 „Das Feiern 2“
Sabry Mansur



Bild Nr. 145
Kamel At-Telmesani



Bild Nr. 165

Ahmad Sabry, Die quelle, 45x53 cm, 1948

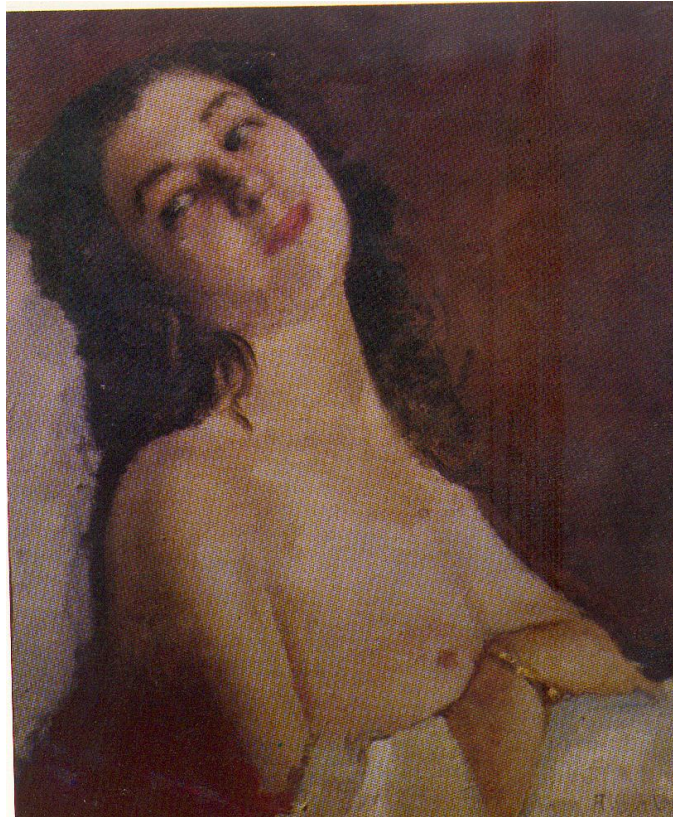


Bild Nr. 167

Adham Wanly, Zwei Badende, Öl auf Leinwand, 36x49 cm, 1947

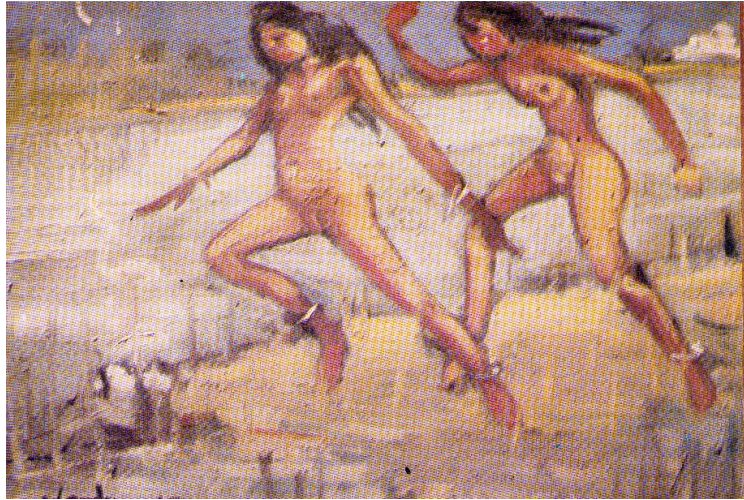


Bild Nr. 166
Nackt auf dem Strand
Ahmad Sabry, Öl auf Leinwand, 40x60 cm, 1947

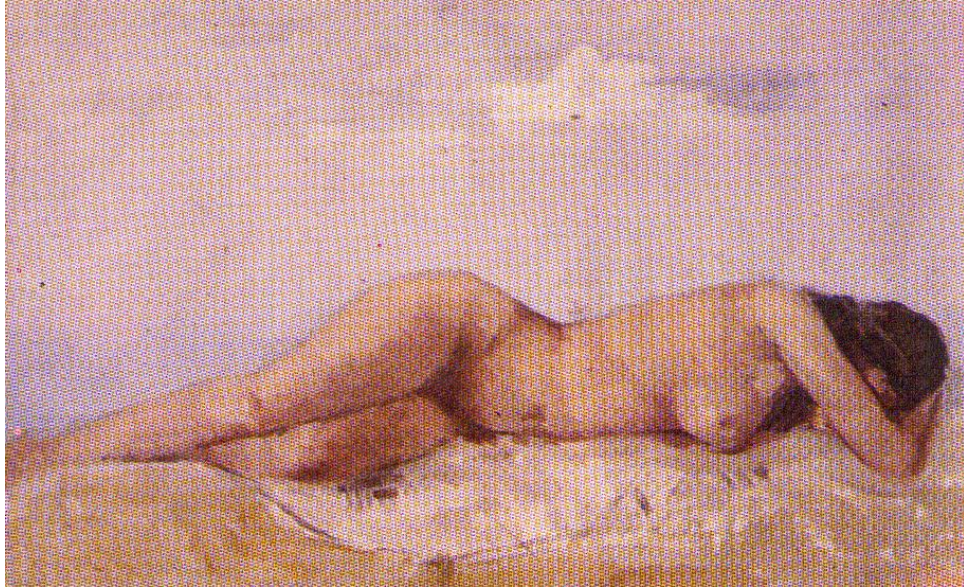


Bild Nr. 168
Adham Wanly, Öl auf Leinwand, 51x65 cm, 1949



Bild Nr. 164
Ahmad Sabry, Nach dem Bad,
Öl auf Leinwand, 46x55 cm, 1942

